

**Die Inszenierung der
kastilischen Landschaft als
Erlebnis- und
Verhandlungsraum der
spanischen Identität**

**Erinnerungspolitik bei Azorín,
Antonio Machado und Miguel de
Unamuno**

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät IV (Sprach- und
Literaturwissenschaften) der Universität Regensburg

vorgelegt von

Antonia Kienberger

aus Regensburg

2008

Erstgutachter: Prof. Dr. Jochen Mecke (Universität Regensburg)

Zweitgutachter: Prof. Dr. Ulrich Winter (Philipps-Universität Marburg)

Inhaltsverzeichnis

Dank	6
0. Einführung	7
0.1 Die Konstruktion von kollektiven Identitätsräumen im Spiegel des Anderen	7
0.2 Forschungsbericht	10
0.3 Anlage und Ziel der Arbeit	21
1. Manifestationsformen kultureller Identität	26
1.1 Imagination und symbolische Repräsentation kollektiver Identität	26
1.1.1 Kontinuität als Basis kollektiver Identität	26
1.1.2 Mediale Inszenierung als Garant für die Kommunikation kollektiver Identität	31
1.1.3 Alterität als Voraussetzung zur Ausbildung von kollektiver Identität	35
1.1.4 Spezifische Voraussetzungen für den Identitätsdiskurs in Spanien	38
1.1.4.1 Bilder als Diskurstradition: La tradición negra – La España pretérita	40
1.1.4.2 1898 – Zwischen Tradition und Moderne	46
1.1.4.3 Autoexotismus – Zwischen Selbstentfremdung und Wiederaneignung	50
1.2 Die kulturelle Praxis des Herstellens und Verhandelns von Identitätsräumen	56
1.2.1 Versuche zur konzeptuellen Bestimmung von Raum	56
1.2.1.1 Philosophische Raumvorstellungen	56
1.2.1.2 Semiotische Beschreibungsmodelle des Raums	58
1.2.1.3 Raumwahrnehmung als soziologische Kategorie	59
1.2.1.4 ‚Raum‘ als Strukturmerkmal kollektiver Identitäten	61
1.2.2 Landschaft als Medium der kulturellen Selbstdarstellung	63
1.2.2.1 Der philosophische Naturbegriff	63
1.2.2.2 Landschaft als ästhetisches Objekt	66
1.2.2.3 Die Funktion von Landschaftsdarstellungen für das Verhandeln kollektiver Identitäten	70
1.2.2.4 Das politische Potential von Landschaftsdarstellungen	74
1.2.2.5 Landschaftsdarstellungen in der Literatur und bildenden Kunst	80
1.2.3 Der Akt des Sehens in der Moderne	86
1.2.3.1 Das Entstehen von Bildlichkeit in der ästhetischen Wahrnehmung	87
1.2.3.2 Die Relation von Text- und Bildbeziehungen in Landschaftsbeschreibungen	90

2. Azoríns Landschaftsbeschreibungen und deren Einfluss auf das kollektive Selbstverständnis Spaniens	94
2.1 Die ästhetische Wahrnehmung der Landschaft und deren Wiedergabe im Medium der Schrift	94
2.1.1 Die Dynamik der Landschaftsdarstellung	97
2.1.2 Die Einbeziehung des Rezipienten in die Genese der kastilischen Landschaft	102
2.1.3 Die Reduktion der kastilischen Landschaft auf prototypische Merkmale	105
2.1.4 Azoríns Umgang mit traditionellen Wahrnehmungsmustern	109
2.1.5 Die Emotion der Landschaft und die Ästhetisierung der Natur	116
2.2 Raum und Identität – Identitätsräume	122
2.2.1 Kastilien als materieller Raum	122
2.2.2 Kastilien als imaginärer Raum	129
2.2.2.1 Die Imagination einer ‚spanischen Seele‘	129
2.2.2.2 Die Verräumlichung der Zeit	141
2.2.2.3 Kastilien als Mythos – Medium der authentischen Selbstbeschreibung?	147
2.2.2.3.1. Der Mythos des homogenen geistigen Kerns Spaniens	148
2.2.2.3.2 Der Mythos der rein autoreferentiellen Identität	151
2.2.2.3.2.1 Die Perspektive auf Spanien in den romantischen Reiseberichten	151
2.2.2.3.2.2 Azoríns Reaktion auf die europäische Perspektive auf Spanien	162
2.3 Azoríns Konstruktion der kulturellen Identität Spaniens	172
2.4 Eine kulturkritische Bewertung der Identitätspolitik Azoríns	178
3. Die Funktion der Beschreibung der kastilischen Landschaft bei Antonio Machado	192
3.1 Die Konstruktion von Räumlichkeit	192
3.1.1 Machados Verhältnis zur Zeit	203
3.2 Die Wiedergabe der kastilischen Landschaft in <i>Campos de Castilla</i> zwischen Objektivität und Idealität	207
3.2.1 Die Wechselbeziehungen zwischen physischer und psychischer Landschaft	207
3.2.2 Die ikonische Qualität der Landschaftsbeschreibungen Machados	219
3.2.2.1 Die Instrumentalisierung Sorias als prototypische Repräsentation der kastilischen und spanischen Identität	226
3.2.2.2 Die Kohärenz zwischen der kastilischen Landschaft und seinen Bewohnern	228
3.2.2.3 Die Affinität zwischen Machados Kastilienbild und dem schwarzen Spanien Ignacio Zuloagas	233
3.3 Antonio Machado zwischen Romantik, Realismus und Symbolismus	247
3.4 Machados Konzept der kastilischen Landschaft als Erinnerungsraum der kulturellen Identität Spaniens	256

4. Die kastilische Landschaft als Erlebnis- und Verhandlungsraum der spanischen Identität	261
4.1 Landschaftsdarstellung als Gedächtnispflege und Kulturschaffen	261
4.2 Die kastilische Landschaft als Identitätskonzept	264
4.3 Die empirische Realität und ihre ästhetische Wiedergabe	269
4.4 Die Authentizität des Spanienbildes der Generation von 1898	273
4.4.1 Die Authentizität des Spanienbildes der Generation von 1898	273
4.4.2 Die Natur als ästhetisches Modell und als Garant von Authentizität	275
4.4.4 Die Autonomie des Kastilienbildes der Generation von 1898	278
4.5 Die Lust der Generation von 1898 an der Landschaft	283
4.5.1 Die Lust der Generation von 1898 am Konzept der Landschaft	283
4.5.2 Die Lust der Generation von 1898 am Begriff der Landschaft	285
4.6 Der Mythos der kastilischen Landschaft	288
5. Bibliographie	294
5.1 Primärliteratur	294
5.2 Sekundärliteratur	297
5.3 Internetquellen	330

Dank

An erster Stelle möchte ich meinen akademischen Lehrern, Herrn Prof. Dr. Jochen Mecke und Herrn Prof. Dr. Ulrich Winter danken. Ich hatte das Glück, bei Ihnen romanische Literaturwissenschaft zu studieren, denn ihre Überzeugung und Begeisterung für das Fach ließen das Studium für mich zu einer prägenden Erfahrung werden. Als Doktorväter boten sie mir während der ganzen Zeit über den nötigen Rückhalt und gewährten mir gleichzeitig großen geistigen Freiraum. Ferner danke ich auch den Mitarbeitern des Instituts für Romanistik der Universität Regensburg, besonders Herrn Pedro Álvarez Olañeta und Herrn Eduardo Verdugo-Raab, die mir wertvolle und hilfsbereite Diskussionspartner waren.

Im Rahmen der Deutschen Graduiertenförderung der Konrad-Adenauer-Stiftung e.V. erhielt ich von Januar 2005 bis Dezember 2007 ein Promotionsstipendium. Das mit dem Stipendium verbundene Angebot an interdisziplinären Seminaren bot eine wunderbare Möglichkeit des Austausches und der Horizonterweiterung. Die anregenden Gespräche und das Zusammentreffen mit engagierten Stipendiaten waren stets eine Bereicherung und eine Quelle der Motivation.

Dr. Maria E. Kronfeldner und Dr. Alev Inan begleiteten mich freundschaftlich und unterstützten meine Arbeit mit viel Interesse und mit zahlreichen Tipps. Wolfgang Röhrner und seine Familie sorgten für Ausgleich in der Freizeit und waren mir eine zuverlässige Hilfe in allen technischen Belangen. Franz Fromholzer und Antje Karbe danke ich für ihre aufmerksamen Augen bei der Korrektur des Manuskripts. Durch die zahlreichen Exkursionen mit Dr. Wolf Erdel in die Bergwelt eröffneten sich mir neue Perspektiven, schärfte sich mein Blick für die Landschaftswahrnehmung und nährte sich das Interesse am Forschungsgegenstand.

Ganz besonderer Dank aber gebührt meiner Familie, die meinen Bildungsweg stets mitgetragen und unterstützt hat. Sie war und ist immer ein Ort des Rückhalts. Diese Arbeit widme ich meinen Eltern und meinem Bruder Max.

0. Einführung

„Von Grund aus bestimmt mich
im Sichtbaren der Blick, der im
Außen ist. Durch den Blick
trete ich ans Licht, und über
den Blick werde ich der
Wirkung desselben teilhaftig.“
(Lacan 1978: 113)

Die Worte Lacans beschreiben treffend die grundlegende Faszination, die von der Identitätskonstruktion der Autoren der Generation von 1898 ausgeht. In der vorliegenden Arbeit wird der Prozess der Genese eines neuen nationalen Selbstverständnisses Spaniens untersucht. Spanien, dem durch den Verlust der letzten Kolonien auch sein Selbstverständnis als Weltmacht abhanden gekommen war, sieht sich 1898 wieder auf einen Stand von vor 1492 zurückgeworfen. Die Wiederankunft am Ausgangspunkt gestaltet sich für Spanien zunächst als ein sich Wiederfinden am Nullpunkt. Die nationale Befindlichkeit wird mit Begriffen wie ‚abulia‘ oder ‚marasmo‘ belegt, wodurch der Zustand der Lähmung und des Stillstandes des Landes zum Ausdruck gebracht wird. Je mehr die spanische Nation als im Verfall begriffen gesehen wird, desto aktiver und agitativer werden die denkenden Köpfe des Landes. Die Haltung, *España como preocupación*¹ zu sehen, führt zu einer intensiven Selbstreflexion. Zentrale Punkte sind hierbei die spanische Tradition und die kulturellen Errungenschaften Spaniens auf dem Gebiet der Literatur und Kunst.

0.1 Die Konstruktion von kollektiven Identitätsräumen im Spiegel des Anderen

Eine individuelle und kollektive Selbstbeschau ist nicht möglich, ohne gleichzeitig auch den fremden Blick zu verspüren und diesen ebenfalls zu spiegeln. Die Festlegung der eigenen Position erfolgt durch den Blick auf den Anderen und durch die Stellungnahme zum Blick des Anderen auf sich selbst. Die Selbstwahrnehmung kann nicht im Modus der Ausschließlichkeit stattfinden, denn erstens muss sich das Selbstbild in der Interaktion mit der Umgebung bewähren, und zweitens übt das Wissen darüber, wie man von Außen wahrgenommen wird, einen erheblichen Einfluss auf die Konstitution der eigenen Identität aus.

Die Faszination, die vom Blick ausgeht, liegt v.a. auch darin begründet, dass sich im Sehen die Welt offenbart. Über das Sehen wird in wesentlich stärkerem Maße als über

¹ So der Titel der von Dolores Franco 1960 herausgegebenen Anthologie.

andere Sinneswahrnehmungen Wissen und damit Welt geschaffen. Dies zeigt sich auch an der kulturellen Verarbeitung des Sehens durch Abbildungen, die eine leibhaftige Teilhabe an der Welt vermitteln. Um das Erlebnis der leibhaftigen Teilhabe sind auch viele Diskurse der Erinnerung konstruiert, die für den Zusammenhalt eines Kollektivs von wesentlicher Bedeutung sind. Bei der Pflege des kollektiven Gedächtnisses kommt denjenigen Artefakten der Erinnerung eine wichtige Rolle zu, denen es gelingt, das zeitlich Ferne und dadurch Abstrakte wieder sichtbar, greifbar und erlebbar zu machen. Die Präsenz der Erinnerung ist ein Akt des Wieder-Erschaffens, denn durch die Aktualisierung der Vergangenheit wird die momentane Perspektive auf das kulturelle Erbe neu und aktiv hervorgebracht.

Im Identitätsdiskurs der Generation von 1898 kommt der kastilischen Landschaft eine zentrale Funktion zu. Landschaft wird als kohärent und visuell wahrgenommene Natur verstanden. Der Status der Wahrnehmung der Landschaft ist jedoch nicht der einer natürlichen Umgebung, sondern der einer kodifizierten Interpretation. Durch die Beschreibungen der zentralspanischen Regionen, der typischen Geländeformationen und des alltäglichen Lebens der Bewohner durch Azorín, Miguel de Unamuno und Antonio Machado entsteht eine spezifische Raumformation, an der die Wahrnehmung des Eigenen im Licht der Anderen deutlich zu Tage tritt. Der Bedeutungskomplex ‚Kastilien‘ umfasst sowohl die konkrete Materialität des Alltags im vorindustriellen Spanien an der Schwelle zur Moderne, als auch die symbolische Struktur der Interpretation der spanischen Geschichte, der spanischen Literatur und des spanischen Brauchtums. Die Schriftsteller der Generation von 1898 stellen sich für die Erforschung der nationalen Identität in das Licht der kastilischen Hochebene. Sie inszenieren die Landschaft Kastiliens als magischen Spiegel, durch den hindurch sie jenseits der trivialen Erscheinungen den authentischen Kern der spanischen Identität sehen und erkennen können. Die kastilische Landschaft dient den Schriftstellern aber auch als Kanal dafür, das, was sie als spanischen Ursprung ausgemacht haben, einem breiten Rezipientenkreis zu kommunizieren. Die Landschaft Zentralspaniens wird im Diskurs der Generation von 1898 über die spanische Identität nicht nur zu einem Ort des kulturellen Gedächtnisses, sondern zu einem lebendigen Raum, an dem der Wesenskern der nationalen Identität in besonderer Weise erfahren und nachvollzogen werden kann.

Im Denken und Schreiben von Azorín, Antonio Machado und Miguel de Unamuno wird der Landschaft der Status der ästhetischen Autonomie zuerkannt. Dies ist die Voraussetzung dafür, dass die Landschaft zum ungebundenen diskursiven Element

werden kann, an der sich die Vorstellung der Generation von 1898 vom spanischen Charakter manifestiert. An der Art der Inszenierung der kastilischen Landschaft lässt sich auch der Widerstreit zwischen Eigenem und Fremden beim Versuch der Neubestimmung der spanischen Identität ablesen, denn das vom Ausland generierte Bild vom ‚schwarzen Spanien‘ bleibt trotz des hellen Lichtes der spanischen Meseta bestehen. Die Landschaft wird in der Literatur der Generation von 1898 zur sichtbaren Repräsentation der kulturellen Disposition des spanischen Volkes und zur Metapher für den Innenraum der nationalen Identität, dessen Grenzen Bedeutung schaffen, da die Neubestimmung der spanischen Identität um eine klare Trennung von Eigenem und Fremdem bemüht ist.

Die Beschreibungen der kastilischen Landschaft stehen auch in einem direkten Bezug zu den Spannungen, die die Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit sich brachte. Die schnellen dynamischen Entwicklungen führen dazu, dass sich Vergangenheit und Zukunft immer stärker voneinander abkoppeln. Die Vergangenheit wird als überholt und die Gegenwart als flüchtiger Moment erlebt. Dies bewirkt eine erhöhte Sensibilität in der Wahrnehmung und Reflexion kultureller Umbrüche. Von den Autoren der Generation von 1898 wird die sentimentalische Haltung, die für die Romantik gegenüber der Vergangenheit typisch ist, bereits an die Gegenwart herangetragen. Für Spanien gilt das zwiespältige Verhältnis zur Moderne in besonderem Maße. Bis zur Kriegsniederlage 1898 wurde die Modernisierung und Industrialisierung des Landes simuliert. Doch dann konnte die Differenz Spaniens zu Europa nicht mehr als Überlegenheit ausgelegt werden, sondern die Rückständigkeit Spaniens musste als Unterlegenheit gegenüber Europa eingestanden werden. Im Zuge der Identitätsbestimmung nach 1898 wird dieser Zustand anerkannt. Auf der Ebene der ästhetischen Gestaltung jedoch überwinden die spanischen Schriftsteller diese, indem sie künstlerische Entwicklungen aus Europa rezipieren und für den eigenen Kontext fruchtbar machen. Die Künstler setzen die Tradition Spaniens auf moderne Weise in Szene und überwinden dadurch die binäre Aufspaltung Spanien versus Europa. Sie verleihen den kulturellen Wurzeln ein so hohes Maß an Attraktivität, dass mit diesen nicht mehr gebrochen werden muss, sondern dass die Akzeptanz der kulturellen Vergangenheit dazu beiträgt, die prekäre nationale Identität zu stabilisieren und ‚Kastilien‘ als Markenzeichen der kulturellen Identität Spaniens zu etablieren.

0.2 Forschungsbericht

Die vorliegende Arbeit analysiert den Diskurs der spanischen Identitätssuche der *Generación del 98*. Aufgrund ihres einflussreichen Schaffens und der ästhetischen Qualität ihres Œuvres gehören die Schriften der Autoren der Generation von 1898 zu einem breit erforschten Gegenstand der spanischen Literaturgeschichte. Die Untersuchungen von Lain Entralgo (1945), Díaz-Plaja (1951), Abellán (1968), Gullón (1969), Blanco Aguinaga (1970) und Mainer (1980) sind als grundlegend anzusehen. Innerhalb der spanischen Hispanistik dreht sich die Diskussion um die Definition des Generationenbegriffs und der Legitimität, die seit der Prägung durch Azorín niemals unumstritten war. In ästhetischer Hinsicht bemüht sich die Forschung um die Abgrenzung der Generation von 1898 von modernistischen Strömungen, wobei eine strikte Trennung nicht aufrecht zu erhalten ist. Besonders Gullón verwehrt sich gegen den Begriff der Generation und der damit verbundenen Trennung zwischen ihrem Werk und dem der Modernisten. Auch Mainer versucht die Generation von 1898 und die Modernisten als die zwei Seiten der Medaille *fin del siglo* zu denken. In diese Richtung geht auch Risco (1980), der den Bruch mit dem traditionellen Roman und die strukturellen Erneuerungen durch Azorín eingehend untersucht. Johnson (1990) spricht sich jedoch dafür aus, den Terminus der Generation von 1898 beizubehalten, denn sie sieht darin die Gefahr, mit der Aufgabe des Begriffs typische spanische Aspekte der Literaturgeschichte um die Jahrhundertwende zu negieren.

Heute ist die Diskussion um den Generationenbegriff obsolet, denn die in- und ausländische Hispanistik ist sich einig, die Literatur der Generation von 1898 als Ausdruck des Konflikts zwischen Spanien und den bereits weitaus stärker industrialisierten westeuropäischen Staaten zu sehen. Zentral diskutierte Themen sind die Vermischung von wirtschaftlichen und regenerationistischen Vorschlägen zur Modernisierung mit philosophischen oder metaphysischen Konstrukten, die Spanien dazu verhelfen sollten, zu den übrigen europäischen Nationen aufzuschließen und dabei die Identität Spaniens zu wahren. Wegweisend für die psychologische Analyse des ‚Spanienproblems‘ sind die Arbeiten des US-Amerikaners Fox (1976, 1988 und 1997), der die intellektuelle Krise paradigmatisch anhand von Azoríns Werk aufzeigt, aber auch den Zeitraum vor 1898 bis hin zu Ortega y Gasset miteinbezieht. Neu in Fox Ansatz ist das übergreifende Modell, das Schaffen der Generation von 1898 unter dem historiographischen Aspekt zu untersuchen. In diesem Zusammenhang sind auch die Arbeiten von Ramsden (1974), Franzbach (1988) und Shaw (1989) sowie Sobejano

(1967, 1976) von Bedeutung. Shaw definiert drei Kriterien für die Gruppe von innovatorischen jungen Schriftstellern, die gleichzeitig an der Erneuerung des Landes interessiert sind und führt damit die Unterscheidungskriterien von Modernisten und der Generation von 1898 zusammen. Diese sind, Ideen und Glaubensgrundsätze auf den Prüfstand zu stellen, die spanische Identität als Mentalitätsproblem und weniger aus der politischen oder sozioökonomischen Perspektive zu interpretieren und die Definition von Literatur als ein Instrument, diese Problematik zu ergründen. Die philosophisch-literarische Eruierung des nationalen Selbstverständnisses bewertet Shaw als gescheiterte Krisenbewältigung. Die vorliegende Arbeit versucht dieses Urteil zu korrigieren, indem es die funktionalen Elemente der Landschaftsbeschreibung, die zu einer (temporären) Identifikation des Lesers und damit des spanischen Volkes mit ihrem kulturellen Erbe führten, klar herausarbeitet. Diese spezifische Identitätskonstruktion bietet zumindest die Möglichkeit, nach der erfolgten kulturellen Rückversicherung, eine Modernisierung des Landes herbeizuführen.

Verhältnismäßig singulär steht Peña (1978) mit seinem Ansatz zur Annäherung an die Literatur der Generation von 1898 aus der Perspektive der Völkerpsychologie in der spanischen Forschungslandschaft. Dennoch lässt sich das Konzept fruchtbringend in die Analyse des Zusammenhangs zwischen Landschaft und Mensch, so wie ihn Unamuno und in Anlehnung daran Machado und Azorín konzipiert haben, einbringen. Bernecker (1996), Fusi; Niño (1997), Pan-Montojo (1998), Álvarez Junco (1998) und Santos Juliá (2004) liefern sehr fundierte Darstellungen der geschichtlichen und soziologischen Hintergründe zur Kriegsniederlage, der nicht erfolgten Industrialisierung Spaniens und deren Auswirkungen auf die Gesellschaft und das Geistesleben.

Die Bedeutung der kastilischen Landschaft innerhalb der Literatur der Generation von 1898 und ihre Funktion als Symbol für die nationale Identität sind unumstritten. Jedoch zentrierte sich die literatur- und kulturwissenschaftliche Forschung bisher stets vorrangig um das Erfassen der inhaltlichen Aufladung der kastilischen Landschaft und der soziologischen Voraussetzung und Wirkungen. Erforscht wurden die Bedeutung der Literaturgeschichte bei der Ausformung des Kastilienbildes bei Azorín, die metaphysische Dimension, die Kastilien für Unamuno erfüllt und eingehend dokumentiert ist auch die Verknüpfung der Landschaft mit seinen Bewohnern und die Bedeutung des Alltäglichen hinsichtlich der Neudefinition der kollektiven Identität Spaniens (Vila-Belda 2004).

Wolfzettel (1986, 1987, 1996 und 1998) leistet durch seine Untersuchungen zum Reisebericht, zum französischen Spanienbild des 19. Jahrhunderts und seine Analyse, wie der Charakter der Romanfigur Don Quijote de la Mancha mit dem Charakter der kastilischen Landschaft durch Azorín und Unamuno parallel gesetzt wird einen wesentlichen Beitrag zur Erforschung der spanischen Identität im Zeichen des Kastilienmythos. Mecke (1998) weitet die Perspektive der Bestimmung der spanischen Identität durch die Generation von 1898 wiederum auf den europäischen Kontext und stellt diese in den Zusammenhang der Modernisierung – aus spanischer Sicht Europäisierung – und definiert den Prozess der Identitätsstiftung als eine Ästhetik der Differenz.

Machados Poetik des Kastilienbildes unterscheidet sich in wesentlichen Punkten von der Azoríns. Dieser Kontrast macht eine Gegenüberstellung der beiden Autoren, die das Kastilienbild der Generation von 1898 maßgeblich prägten, lohnend. Grundlage der Textanalyse sind in erster Linie der Gedichtband *Campos de Castilla*. Die vorliegende Arbeit greift auf grundlegende Studien zurück, die in den Jahren 1955 bis 1975 entstanden sind. Eine sehr fundierte Darstellung der Themen in Machados Lyrik bietet Cerezo Galán (1975). Er arbeitet v.a. den Aspekt der Zeitlichkeit heraus. Dabei geht er auf die für Machado prägenden philosophischen Grundlagen ein und widmet der Darstellung des problematischen Geschichtsverlaufs ein umfangreiches Kapitel. Eine wesentliche Achse der Untersuchung stellt Machados Schaffen als „enfrentamiento de la conciencia con el misterio“ (Cerezo Galán 1975: 20) dar. Damit steht Cerezo Galán in der Linie von den den grundlegenden Werken über Machado: Serrano Poncela (1954), Zubiría (1966), Sánchez Barbudo (1967) und Gullón (1970). Diese Autoren bieten detaillierte Textanalysen der Bände *Soledades* und *Campos de Castilla*, wobei der Wahrnehmung der Landschaft seit jeher ein wesentliches Thema der Forschung darstellt. Die zweite Gedichtssammlung erscheint ästhetisch weniger interessant und der Beitrag Machados zum neuen Identitätsentwurf wird v.a. in der Parallelisierung von Mensch und Landschaft gesehen. Des Weiteren konzentrieren sich diese Arbeiten auf die philosophischen Grundlagen, die Machados Gedankenwelt prägten sowie auf Machados Bezug zur Religion.

Machado stimmt mit Azorín darin überein, dass er die Kohärenz zwischen der Landschaft und den Bewohnern als gegeben annimmt und dass er in den Gedichten das, was wahrnehmbar ist, festzuhalten und wiederzugeben versucht. Jedoch ist der fremde Blick auf Spanien für Machado irrelevant. Machado verfeinert während seiner Zeit in

Soria die eigene Wahrnehmung und baut über den visuellen Zugang eine emotionale Bindung zu Kastilien auf, die stets kritisch-affirmativ bleibt. Dabei orientiert sich auch Machado mehr an räumlichen als an zeitlichen Strukturen. Jedoch wurde bisher die kommunikative Funktion der Landschaftsbilder Machados und deren Bedeutung für die Ausbildung eines kollektiven Erlebnisraums kaum untersucht.

In *Campos de Castilla* offenbart sich Machados Vorstellung von Kastilien, sein persönlicher Bezug und seine ethische Haltung auf das Deutlichste. Aguirre (1973) weitet den Blick aus, indem er die Lyrik Machados in den gesamteuropäischen Kontext einordnet und sie v.a. hinsichtlich ihrer Nähe zum Symbolismus untersucht und dabei v.a. die Darstellung von Emotion und Intuition herausarbeitet. Dies hat zur Folge, dass er der Bedeutung des Gegenständlichen wenig Aufmerksamkeit widmet. Einen wesentlichen Beitrag leistet auch Tuñón de Laras Studie (1967) zur Verwurzelung Machados in der Volkskultur und ihrer Repräsentation in seinen Gedichten. Hier ist Machado sehr viel stärker in den historischen Kontext eingebettet. Für die Darstellung der Realität in Machados Gedichten sind die Forschungsergebnisse von Ribbans (1973) einschlägig. Eine kondensierte Zusammenfassung Machados Einfluss auf die Wahrnehmung Kastiliens als prägenden Faktor für die kollektive Identität bietet Beceiro (1984).

Daraus geht hervor, dass die Einbettung Machados in den historischen und ästhetischen Kontext relativ gut erforscht ist, jedoch weniger stark seine Rolle im Diskurs um die Neudefinition der spanischen Identität innerhalb der Generation von 1898. Hier dominieren Untersuchungen über den Einfluss Unamunos, Barojas und Azoríns. Wenig erforscht ist auch Machados Lyrik hinsichtlich der Konstitution von Kastilien als Gedächtnisort. Zwar wurde die Evokation der Geschichte in den Gedichten in den o.g. Studien untersucht, jedoch ist mit Ausnahme von Kroghs (2001) dialogischer Studie über *Campos de Castilla*, die der Untersuchung der Rezeption des Kastilienbildes durch den Leser gewidmet ist, noch keine Untersuchung der Darstellung der kastilischen Landschaft bei Machado unter dem Aspekt ihrer Bildlichkeit, ihrer Wirkung auf die Imagination des Lesers und ihres Beitrags innerhalb des Diskurses um die spanische Identität erfolgt. Diese Lücke soll hier geschlossen werden. Einige Studien beschäftigen sich mit Unamunos Einfluss auf Machado, wie z.B. de Albornoz (1968). Machado übernimmt Haltungen von Unamuno hinsichtlich der Interpretation der spanischen Geschichte und der Aufwertung der Alltagsgeschichte gegenüber großen historischen Ereignissen, und führt diese in seinen Gedichten fort. Machados Leistung besteht darin,

dass er durch die unpräventiöse Gestaltung seiner Gedichte den Inhalt des Kastilienbildes sehr konkret und verständlich einer großen Bevölkerung zu kommunizieren vermag. Die ikonische Qualität, die den Gedichten über die Landschaft Sorias innewohnt, speist sich aus Machados dezidiert Orientierung an der Außenwelt. In diesen Gedichten ist das lyrische Ich und das subjektive Empfinden angesichts der Landschaft wenig markiert. In den Mittelpunkt treten die sichtbaren Objekte im konkreten Raum. Machados Maßregel für das poetische Erfassen der Landschaft und damit auch des kastilischen Charakters ist der wache und unvoreingenommene Blick. Machado konzentriert sich auf die reine Wahrnehmung und versucht, diese möglichst unverfälscht und klar zu darzustellen. Daraus ergeben sich Analogien zwischen der Darstellung Kastiliens in Machados Gedichten und den Bildern Zuloagas. Dabei werden die Arbeiten von Abril (1935), Lafuente Ferrari (1972), Calvo Serraller (1998), Brasas Egio (1999) und Lozano Marco (2000) herangezogen. Im Vergleich mit der Malerei soll Machados Beitrag zur Konstruktion von Identitätsräumen und deren ikonographische Qualität stärker profiliert werden um auch Aussagen über Machados Kulturbegriff treffen zu können.

Die symbolische Aufladung der kastilischen Landschaft vermag die Tradition, d.h. die kulturelle Vergangenheit, präsent zu halten. In der Folge muss der bisherigen Identität keine Absage erteilt werden, Zukunft und Vergangenheit schließen sich nicht wechselseitig aus. Träger dieses paradoxalen Konzepts ist die kastilische Landschaft.

Daraus ergeben sich einige zentrale Fragen, die bisher in der Forschung über die Generation von 1898 wenig Beachtung gefunden haben: Wie kann das Phänomen Landschaft theoretisch erfasst werden? In welcher philosophischer und kultureller Tradition stehen Landschaftsdarstellungen, auf die die Autoren der Generation von 1898 (unbewusst) zurückgreifen und die dann auch die hohe Wirkkraft der kastilischen Landschaft zur Bestimmung der nationalen Identität erklären könnten? Welches sind die Gestaltungsprinzipien von literarischen Landschaftsbeschreibungen? Wie werden visuelle Phänomene in einen Text überführt, der bei den Rezipienten wiederum einen bildhaften Eindruck hervorruft, der einerseits individuell, andererseits aber auch einen hohen Allgemeinheitsgrad aufweisen muss, um eine kollektive Identität prägen und tragen zu können? Welche Funktionen erfüllt die Bildmetaphorik innerhalb der Bestimmung des nationalen Selbstverständnisses? Daran schließt sich die Frage an, wie die Landschaftsbeschreibungen weniger als Motiv, sondern als Reflektionsmodell der kulturellen Identität beschreibbar gemacht werden können.

Ab Mitte 1980 zentriert sich die kulturgeographische Forschung insbesondere auf die kulturelle Überformung von Natur, auf Landschaft als den Schnittbereich zwischen Natur und Kultur und auf Landschaft, die zugleich Ort und Raum ist. Besondere Impulse gehen von den anglophonen Geographen Daniels/Cosgrove (1988) aus, die den Wert der Landschaft als ‚cultural image‘ zum ersten Mal klar formulieren. In der Folge ihrer Arbeit wird Kultur als Prozess der (Selbst)Repräsentation begriffen (Hirsch/O’Hanlon (1995)). Damit ist auch der Bezug zu Machtverhältnissen und ideologischen Positionen hergestellt, den v.a. Mitchell (1994) herausarbeitet. Mitchell greift den Gedanken Schillers auf, der die Natur als Objekt definierte, ihr ihre metaphysischen Relevanz nahm und der Landschaft den Status eines Dings verlieh und formuliert ihn um. Landschaft wird in seinen Forschungsarbeiten nicht mehr als reines Objekt gesehen oder als Text der Selbstdarstellung gelesen, sondern insbesondere als Werkzeug zur Herstellung von kollektiver Identität, also als Mittel der kulturellen Macht definiert. Bereits 1986 arbeitete Mitchell den Zusammenhang zwischen ‚Image‘ und Ideologie heraus und baut seine weiteren Arbeiten auf diesen Ergebnissen auf.

In diesem Themenbereich sind auch die Fallstudien von Bermingham (1986) und Green (1990) zu nennen. Englische und französische Landschaftsdarstellungen werden unter dem Aspekt der Entstehung der bürgerlichen Kultur, der Modernisierungsversuche und Identitätsbrüche untersucht. Im Zentrum steht die politische Ideologie, die der Bevölkerung anhand spezifischer Landschaftsdarstellungen ein bestimmtes Bild der kulturellen Identität erfolgreich zu vermitteln suchte.

Aufgrund dieser Vorarbeiten kann für die Darstellung der kastilischen Landschaft durch die Generation von 1898 von anderen Prämissen als dies bisher in der Forschung der Fall war ausgegangen werden und damit kann auch ihre Funktion für die kollektive Identitätsstiftung umfassender beschrieben werden. Im Rückgriff auf die Forschungsergebnisse der anglophonen Kulturgeographen wird Landschaft nicht als ein Objekt, sondern als ein Medium der Selbst- und Weltwahrnehmung definiert. Über den Prozess der Betrachtung und der daraus hervorgehenden Reflexion über den wahrgenommenen Gegenstand wird der Ausschnitt aus der Umgebung des Menschen zur Landschaft. Landschaft ist ein relationaler Begriff, dessen Signifikat die Selbstverortung des Menschen beinhaltet. Diese identitätsstiftende Selbstverortung kann zweierlei Bezugspunkte haben: ein anderes Kollektiv oder eine die Immanenz überschreitende Sinn verbürgende Instanz. Das Produkt der Semiose wird in Landschaftsdarstellungen wiedergegeben. Landschaft, sowohl im Akt der

Wahrnehmung als auch in der Darstellung ist als Medium zu definieren, das ein Selbstverständnis kommuniziert. In den meisten Fällen dienen Landschaftsdarstellungen der kollektiven Identität, eben auch im Fall der Bestimmung der nationalen Identität Spaniens zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Zeichen der kastilischen Landschaft.

Für diesen speziellen Fall des intendierten bruchlosen Übergangs von traditionellen, ruralen hin zu industriellen und urbanen Lebensformen ist die Auseinandersetzung mit der Funktion und Wirkungsweise des Erinnerns der kollektiven Vergangenheit und die Umsetzung in die kulturelle Praxis von zentraler Bedeutung. Seit 1980 ist dies ein herausragendes kulturwissenschaftliches Forschungsgebiet. Die Forschungsliteratur ist bereits hochgradig ausdifferenziert und die Begriffsbildung von ‚memoria‘², ‚mémoire collective‘³, ‚lieux de mémoire‘⁴, ‚invented tradition‘⁵ und ‚sozialem Gedächtnis‘⁶ wird von den unterschiedlichen geisteswissenschaftlichen Disziplinen in verschiedenen Ländern geleistet. Als Oberbegriff eignet sich am besten der des ‚kollektiven Gedächtnisses‘, da Kollektivität immer auch zugleich kulturelle

² Diese Bezeichnung wurde vorrangig in der Antike und bis in die frühe Neuzeit hinein verwendet. Vgl. Yates (2001 [1966]), Haverkamp; Lachmann (1993) oder Weinrich (1997).

³ Maurice Halbwachs ist neben Aby Warburg einer der maßgeblichen Forscher, die das Fundament für die aktuelle Auseinandersetzung mit dem kollektiven Gedächtnis bereiteten. Er verfasste drei zentrale Schriften: *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte* 1941 und *La mémoire collective*, posthum erschienen 1950. Halbwachs Arbeiten über die soziale Bedingtheit der Erinnerung der Einzelpersonen, zu Formen und Funktionen des Gedächtnisses innerhalb einer Generation und über den Bereich der kulturellen Überlieferung und die Einbettung der Individuen in einen kollektiven Bezugsrahmen bilden die Grundlage der verschiedenen Zweige der Gedächtnisforschung. Jedoch ist Halbwachs Begriffsbildung zu heterogen um im gesamten Bereich der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung weitergeführt zu werden. Einzelne Teilbereiche aus Halbwachs Forschungen wurden weiter theoretisiert. Besonders hervorzuheben ist dabei die Errungenschaft Halbwachs, das kulturelle Gedächtnis aus dem Kommunikationsrahmen einer Gruppe, die eine Generation umfasst, herauszulösen. Dieser Ansatz bildet die Grundlage für die kulturwissenschaftlichen Arbeiten von Jan und Aleida Assmann.

⁴ Pierre Nora beschäftigt sich Mitte der 1980er Jahre mit der Konzeption von kollektiven Gedächtnissen und trennt dabei zwischen Geschichte und Gedächtnis. Laut Nora ist der Postmoderne das Gedächtnis abhandeln gekommen (1990: 13), weswegen er sich anstelle des Gedächtnis für ‚Erinnerungsorte‘ in der Tradition antiker *loci* ausspricht. Nora betrachtet diese als Ersatz für das entschwindende kollektive Gedächtnis. Die Definition von ‚Erinnerungsorten‘, die eine materielle, funktionale und symbolische Dimension (1990: 13) erfüllen müssen, machen den Begriff für die unterschiedlichen Disziplinen anschlussfähig. Nicht haltbar ist jedoch Noras kategorische Trennung von Gedächtnis und Geschichte, zumal bereits von Hayden White (1973, 1978) der Konstruktcharakter und die Perspektiviertheit der Geschichtsschreibung herausgearbeitet wurde. Nora verklart die bauerliche vorindustrielle Welt und setzt ungerechtfertigter Weise Demokratisierung mit Gedächtnisverlust (Nora 1990: 11) gleich.

⁵ Eric Hobsbawm (1983) verbindet historische Untersuchungen mit Theoriekonzepten des kollektiven Gedächtnisses. Aufgrund der Betonung der Konstrukthaftigkeit und der politischen Funktion steht Hobsbawms Begriff der Tradition konzeptuell nahe am Begriff des kulturellen Gedächtnisses von A. und J. Assmann, jedoch bezieht sich Hobsbawm sehr viel starker auf den Bereich der aktuellen Funktionalität des kulturellen Gedächtnisses und arbeitet weniger stark den ebenfalls existierenden Bereich des Archivs, der momentan nicht verwendeten, aber potentiell zur Verfügung stehenden Traditionsformen heraus.

⁶ Harald Welzer (2002).

Kommunikationsprozesse beinhaltet und der von Jan Assmann⁷ geprägte Begriff des ‚kulturellen Gedächtnisses‘ nur einen Teilbereich des gesamten Komplexes definiert. Gemeinsam ist den Forschungsarbeiten des 20. Jahrhunderts, dass sie das Gedächtnis nicht mehr als vererbare Größe definierten, sondern die Reflexion der Kultur, die eng an das Gedächtnis geknüpft ist, an einen Kulturbegriff gebunden ist, der Wandelbarkeit impliziert. Die kollektive Identitätsbildung basiert zu einem wesentlichen Teil auf dem gemeinschaftlichen Erinnern markanter vergangener Ereignisse. Ziel dabei ist es, die Kontinuität zu betonen, zwischen der Gruppe von damals und heute eine Ähnlichkeitsrelation herzustellen und die Individuen am ritualisierten oder allgemein verfügbaren kollektiven Gedächtnis teilhaben zu lassen. Da die Erinnerung des Vergangenen von den Bedürfnissen der Gegenwart abhängt, verfährt das kollektive Gedächtnis in der Rekonstruktion der gemeinsamen Vergangenheit höchst selektiv, was bis hin zur Fiktionserzeugung reichen kann.

Astrid Erll (2003) knüpft mit ihrer Untersuchung der englischen und deutschen Erinnerungskulturen⁸ in den 1920er Jahren an diese zentralen Erkenntnisse der kulturwissenschaftlichen Theoriebildung an und entwirft ihrerseits ein Modell, um Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses zu konzipieren. Erll folgt der anthropologischen Definition von Kultur von Posner/Schmauks (2001 [1998]: 350), die die Dynamik zwischen sozialer, materialer und mentaler Kultur in einen systematischen semiotischen Zusammenhang stellt. Erll reflektiert auch die unterschiedliche Bedeutung, mit welchen symbolischen Formen (Cassirer) der Akt des Erinnerns vollzogen wird. Sie spricht sich dezidiert dafür aus, die Besonderheiten des Symbolsystems der Literatur herauszuarbeiten und Literatur im weiten Sinne nicht nur als Medium des kulturellen, sondern auch des kommunikativen Gedächtnisses, in der

⁷ Jan und Aleida Assmann haben das Konzept der Gedächtnispflege als kulturelle Praxis in gruppenspezifischer Ausprägung und die Funktion für die kollektive Identität am systematischen begrifflich ausdifferenziert und ihre Theoriebildung mit zahlreichen Fallstudien illustriert. (J. Assmann 1988; 1992; Ihre Terminologie wurde breit rezipiert (Assmann/Hölscher 1988 und Assmann/Harth 1991a und 1991b). Mit ihrer Unterscheidung zwischen ‚kommunikativem‘ und ‚kulturellem‘ Gedächtnis treffen sie eine Unterscheidung, die mit aktuellen Konzepten von Kultur semiotischer oder anthropologischer Provenienz nicht zu vereinbaren sind. ‚Kultur‘ bedeutet in der Assmannschen Verwendung Hochkultur. Zudem sind beide Gedächtnisarten auf ihre Art kommunikativ. Weiterhin problematisch ist, dass die Begriffe in unterschiedlichen Zusammenhängen verwendet werden. Einmal als Kategorie, als *modi memorandi* (J. Assmann 1992: 38) und zum anderen als Oberbegriff für die Analyse und Rekonstruktion kultureller Phänomene.

⁸ „Erinnerungskulturen sind die historisch und kulturell variablen Ausprägungen von kollektivem Gedächtnis. [...] Die Pluralform zeigt an, dass wir es niemals, auch nicht in den homogensten Kulturen, mit nur einer einzigen Erinnerungsgemeinschaft zu tun haben [...] Zweitens verweist der Begriff [...] darauf, daß das wissenschaftliche Konstrukt ‘kollektives Gedächtnis’ erst durch seine Aktualisierung in einzelnen Akten kollektiver Erinnerung tatsächlich beobachtbar und kulturwissenschaftlich analysierbar wird.“ (Erll 2003: 36).

Terminologie nach Assmann, zu begreifen (Erl 2003: 53), da „Literatur – und nicht nur der kulturelle Text oder der ‘reflexive’ Text – [...] auf kollektiver Ebene *wirksam*“ ist (Erl 2003: 59) und Literatur eine wichtige Funktion für die kollektive Identität erfüllt.

In diesem Bereich sind auch die Arbeiten von Borsò (2001, 2004) zu nennen, die den Teilbereich der Medialität der Gedächtnismedien ausarbeitet, was wiederum eine Anschlussmöglichkeit für Landschaftsdarstellung als Medium der Erinnerung eröffnet und die Verbindung zur Literatur bereitstellt, indem sie die Rolle der Schrift als Medium und Gedächtnis unter dem Aspekt der Alterität herausstellt. Seel (1998) thematisiert die Rolle der Medien zur Konstitution von Wirklichkeit. Seine Erkenntnisse fließen in die Konzeption von Landschaft als Medium ein und führen zu einer Vertiefung der von der Kulturgeographie angelegten Definition von Landschaft. Für die Konzeption von Literatur als Medium zur Remodellierung von Wirklichkeit spricht sich Ricœur (1983) aus. Lévi-Strauss (1988) bestimmt die Funktion von künstlerischen Darstellungen als Erschaffung von Realität.

Um die Diskursstruktur der spanischen Selbstwahrnehmung in Bezug zum Anderen zu erfassen und die Differenz zwischen Spanien und Europa hinsichtlich der Neubestimmung der spanischen Identität zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu erfassen, wurden die prägenden englischen und französischen Spanienbilder aus den vorangegangenen 200 Jahren untersucht. Besonders einschlägig ist der Zeitraum um 1850. Ausgewählt wurden Borrow (1843), Gautier (1843), Ford, (1845) und Quinet (1857). Dabei wurden die wesentlichen Faktoren, die für das Kastilienbild der Generation von 1898 prägend waren, herausgearbeitet, um das Wechselspiel von Fremd- und Selbstwahrnehmung zu verdeutlichen. Besonderes Augenmerk wurde auch auf die ästhetischen Gestaltungsprinzipien der ausländischen Reiseberichte gelegt um auch den Aspekt der Autoexotik des spanischen Selbstbildes analysieren zu können. Dies ist v.a. , für die Landschaftsbeschreibungen von Azorín ergiebig.

Das Genre des Reiseberichts ist breit erschlossen, so dass auf wertvolle Forschungsarbeiten zurückgegriffen werden konnte. Zu nennen sind hier v.a. Brenner (1989), Fischer (1990) und Jost (2005), die die Ausdifferenzierung dieser Gattung und die Entdeckung des Selbst im Zeichen des Fremden untersuchen und dabei auch auf epistemologische Voraussetzungen bzw. Veränderungen des Genres eingehen. Im Speziellen wurde der französischsprachige Reisebericht, der Spanien zum Sujet hatte, von Weich (1991) und Wolfzettel (1986) für die Epoche der Romantik, von Floeck (1980, 1981) und von Tschiltschke (2005) für das Zeitalter der Aufklärung erarbeitet.

Núñez Florencio (2003) bietet einen diachronen Überblick über die Spanienbilder, die zu einer recht langlebigen Mythenbildung geführt haben. Für das 19. Jahrhundert war besonders die romantische Perspektive auf Spanien wegweisend, besonders Gautiers Blick auf Spanien machte Schule und wurde auch von Azorín in modifizierter Form wieder aufgegriffen. Azorín übernimmt z.T. die Perspektive von Außen und versucht, einen fremden Blick auf das Eigene zu werfen und sich so die eigene, aber fremd erscheinende, Kultur erneut anzueignen. Neuere Untersuchungen von z.B. Lozano Marco (2000) beleuchten das spanische Selbstbild als rückständiges Land, als *España negra*. Calvo Serraller (1987) untersucht die spanische Selbstdarstellung in der Malerei, die eine hohe Affinität zu dem in der Literatur verbreiteten Spanienbild aufweist und Bernal Muñoz (1996, 2001) belegt die Affinität zwischen Azoríns Schreibweise und der impressionistischen Malerei⁹.

Das Spanienbild der Generation von 1898 speist sich aus der Dialektik des Fremden und des Eigenen. Dabei ist der Stellenwert der Selbst- und Fremdbilder als Diskurstradition von herausragender Bedeutung. Um diesen Themenbereich erschließen zu können, bedient sich die vorliegende Studie aus dem Forschungsgebiet der Imagologie, wobei hier v.a. Pageaux (1991, 1992), Leersen (1992) und Dyserinck (1988) hinsichtlich der theoretischen Grundlegung dieser Forschungsrichtung als auch der Anwendung in konkreten Fallbeispielen hervorzuheben sind.

Von der komparatistischen Erforschung der Fremdbilder, Stereotypenbildung und deren Einfluss auf das Selbstbild, ist es zum Stellenwert des Imaginären der Bilder nur noch ein kleiner Schritt. Als grundlegende Texte dienen hierzu Sartre (1940), Iser (1991) und Fluck (1997). Sartre differenziert die Bereiche der Wahrnehmung und der Vorstellung aus, Iser trägt Wesentliches zur Analyse der rezeptionsorientierten Ausgestaltung von literarischen Texten bei. Iserns Ansicht nach, die hier geteilt wird, entstehen Sinn und ästhetische Erfahrung in der kommunikativen Interaktion zwischen Text und Leser. Die Textstruktur aktiviert die kognitive Aktivität des Lesers, wodurch die Leerstellen im Text mit konkreten Inhalten gefüllt werden. Der prozessuale Vorgang der Kommunikation zwischen Text und Leser bildet die Grundlage, die Visualisierungsstrategien zum Aufbau eines Kastilienbildes in den Texten der Generation von 1898 zu untersuchen, die von den Überlegungen zur den Bildfunktionen

⁹ Manfred Diersch (1977), Ralph Michael Werner (1981) und Hartmut Marhold (1985) übertrugen Kennzeichen des malerischen Impressionismus auf die Literatur und definierten Kriterien für impressionistisches Schreiben.

in Literatur und Kultur von Pethes (1999) ergänzt werden. Titzmanns Überlegungen zum Konfliktpotential von Bildern (1990) liefern wertvolle Hinweise für die Untersuchung zur Wirksamkeit des Kastilienbildes als staatstragende Vision.

Einen weiteren Schwerpunkt, der sich ebenfalls auf die Erforschung der Landschaftsdarstellung und der Identitätsstiftung in Spanien durch die Generation von 1898 übertragen lässt, bildet der Zusammenhang zwischen Bilddarstellung und Wahrnehmungsparadigma. Hier leisten die Forschungsarbeiten von Crary (1996), Stiegler (2001) und Friedrich (2007) für den Wandel der Wahrnehmung durch technische Innovation gegen Ende des 19. Jahrhunderts, die ihren Niederschlag in der Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts fanden, einen wertvollen Beitrag. Friedrich konzentriert sich auf die Veränderung der Stadtwahrnehmung, doch lassen sich ähnliche Phänomene auch der Prosa Azoríns ausmachen, die dadurch neu perspektiviert werden kann.

An diesem Punkt schließt sich der Kreis der interdisziplinären Forschungsarbeiten und kehrt wieder zum philologischen Ausgangspunkt zurück. Lobsiens Studie (1981) untersucht die Landschaft als literarischen Gegenstand. Sein Ansatz ist ein phänomenologischer. Lobsien untersucht die subjektiv-historische Einstellung zum Naturbegriff, der das Landschaftserlebnis definiert. Das Moment des Erlebnisses der Landschaftserfahrung wird auf die Texte der Generation von 1898 übertragen und bildet zusammen mit Isters rezeptionsästhetischem Konzept die Grundlage für die Analyse der Verfasstheit der kastilischen Landschaft als Raum der kollektiven Identifikation und Identitätsbildung. Lobsien verweist auf die Modernität des Phänomens der Landschaft und argumentiert, dass sich die Landschaft als literarischer Gegenstand erst aufgrund von Freiräumen zur Artikulation und Reflektion von Erfahrung herausgebildet hat und verweist auf die idealistische Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts. Lobsiens Erkenntnisse werden ergänzt durch Forschungsarbeiten zur Geschichte des ästhetischen Naturbegriffs, wobei besonders Zimmermann (1983) hervorzuheben ist. Es sei auch auf den Aufsatz Schäfers in o.g. Band verwiesen, der die Wandlungen des Naturbegriffs untersucht und die transzendentalen Bezüge des Menschen zur Natur herausarbeitet und detailliert die unterschiedliche philosophische Aufladung des Phänomens der Landschaft darstellt. Einen wertvollen Beitrag zur Funktion des Ästhetischen in der Gesellschaft liefern auch Ritter (1963) und mit Perspektive auf die Natur Seel (1991). Zur Funktion der Landschaft in der Romantik, die für nachfolgende Generationen

weiterhin wirksam ist, liefern Rehder (1932), Rotes (1995) und Dethloff (2005) aufschlussreiche Forschungsbeiträge.

Das Konzept der Landschaftsdarstellungen als kollektives Selbstbild wird eingeordnet in eine allgemeine Kunsttheorie, in die Funktionen und Aufgaben der Kunst für die Gesellschaft (Luhmann 1995). In einem nächsten Schritt wird die Lust der Generation von 1898 am Konzept und am Begriff der Landschaft unter Rückgriff auf Theorien Blumenbergs (1981, 2007) und Cassirers Theorie der symbolischen Formen (1971, 1973 und 1975) zu erschließen versucht, um abschließend die Mechanismen aufzeigen zu können, die zur Herausbildung des Kastilienmythos führten und dafür sorgten, dass mit dem Identitätskonzept der Generation von 1898 eine Markenbildung erfolgte.

Hierfür können Lotmans semiotisches Kulturmodell (1986, 2001) und Posners Untersuchungen (1991) zur Kultur als Zeichensystem herangezogen werden. Mit Hilfe der theoretischen Grundlagen lassen sich die kulturellen Werte, die auf die Landschaft Kastiliens appliziert und wiederum aus ihr herausgelesen werden, also die Konvergenz zwischen realem und imaginärem Raum analysieren. Grundlage für die Mythologisierung Kastiliens als Erinnerungsraum der nationalen Identität Spaniens ist die Implosion der Zeit. An die Stelle des zeitlichen Verlaufs von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft tritt der Raum als primäre Ordnungskategorie, die die Wahrnehmung der kulturellen Identität regiert.

Jedoch geht die Analyse darüber hinaus, da auch die Frage nach der Macht (Bhabha 1990) und die nicht zu unterschätzende Sucht der Selbstrepräsentation der Autoren, v.a. Azorín und Unamuno, in den Prozess der Identitätsbildung (Strzeszewski 2006) miteinbezogen werden.

0.3 Anlage und Ziel der Arbeit

Die Untersuchung der Funktion der Beschreibungen der kastilischen Landschaft für die Neubestimmung der spanischen Identität zu Beginn des 20. Jahrhunderts speist sich aus kulturwissenschaftlicher Theoriebildung und konkreten literaturwissenschaftlichen Textanalysen. Sie ist in drei Abschnitte gegliedert. Der erste Teil bietet die theoretischen Grundlagen zur Entstehung und Tradierung von kollektiven Identitäten und zur Dialektik von Eigen- und Fremdwahrnehmung. Im Hinblick auf diese Thematik werden insbesondere Repräsentationsmuster beleuchtet, denen eine räumliche Struktur zugrunde liegt. Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf der Tradition der Naturphilosophie und auf ihrem Widerhall in der Ästhetikdiskussion. Im Anschluss daran werden der

Begriff von Landschaft definiert und die Funktionen der künstlerischen Landschaftsdarstellungen im Hinblick auf die Erzeugung nationaler Selbstbilder erläutert. Daran schließt sich die Frage nach der Bedeutung der Medien in der Vermittlung von Repräsentationsmustern und ihrer Macht zur Erschaffung von Wirklichkeit an. Dabei wird die Theorie am Fallbeispiel Spanien nach dem verlorenen Krieg gegen die USA 1898 illustriert.

Im zweiten Teil stehen die Texte der Autoren Azorín und Machado im Mittelpunkt. Zentrale Textgrundlage für die Analyse von Machados Blick auf Kastilien und dessen literarische Wiedergabe ist die Gedichtssammlung *Campos de Castilla*, in der erweiterten Fassung von 1917. Um die Argumentation zu stützen werden auch sein gesamtes lyrisches Œuvre und die apokryphen Veröffentlichungen *Juan de Mairena* (1936) herangezogen. Für die Untersuchung von Azoríns Auseinandersetzung mit der kastilischen Landschaft und seines Einflusses auf die nationale Identität Spaniens sind v.a. die Romane *Diario de un enfermo* (1901), *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) und *La ruta de Don Quijote* (1905) maßgeblich. Daneben werden auch zahlreiche Essays, und Zeitungsartikel aus den ersten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts, v.a. die Essays, die in den Bänden *Castilla* (1912), *Los valores literarios* (1913) und *Clásicos y modernos* (1913) herausgegeben wurden, für die Analyse herangezogen. Die Rolle Unamunos für die Konstitution des Kastilienbildes der Generation von 1898 findet immer da Eingang, wo er als Bezugspunkt für Azorín und Machado dient und wo seine Bedeutung als zentrale Figur innerhalb des Identitätsdiskurses das Denken Azoríns und Machados nachhaltig beeinflusste. Die grundlegende Weichenstellung durch Unamunos Konzept der *intrahistoria* und der Rezeption durch andere Autoren der Generation von 1898 wird herausgestellt. Eine wesentliche Bedeutung haben dafür die Essays, die 1885 unter dem Titel *En torno al casticismo* herausgegeben wurden. Unamunos Äußerungen zur zeitgenössischen spanischen Malerei wurden in die Analyse der Diskussion um die Identität Spaniens einbezogen. Des Weiteren werden die Landschaftsbeschreibungen Unamunos immer dann dargestellt, wo signifikante Unterschiede zur Ästhetik der Landschaftsbeschreibung bei Azorín und Machado nachzuweisen sind. Insgesamt ist festzustellen, dass Unamuno die Landschaftsbeschreibungen als kontemplative Rahmung für die Evokation eines historischen Erinnerungsraums nutzt. Daher sind seine Texte für die Analyse der Raumkonstruktion und der Visualisierungsstrategien weniger ergiebig als die der anderen beiden Autoren, die die kastilische Landschaft

weniger stark bzw. nicht metaphysisch überhöhen. Indem bei Azorín und Machado die eigene Biographie in den Hintergrund tritt, lässt sich die Auseinandersetzung mit der nationalen Identität und die Genese des spanischen Selbstbildes distanzierter nachvollziehen.

In detaillierten Analysen werden die Funktionen der Landschaftsbeschreibungen Zentralspaniens für die nationale Identität herausgearbeitet. Die Art der Darstellung der kastilischen Landschaft wird dabei in Bezug zu ausländischen Spanienbildern gesetzt, um die Genese des Spanienbildes der Generation von 1898 aufzuschlüsseln und das Spezifikum des Identitätsdiskurses sichtbar zu machen. Dabei werden sowohl die Gemeinsamkeiten als auch die Unterschiede der Autoren, die sie bei der ästhetischen Wiedergabe der empirischen Realität kennzeichnen, herausgearbeitet. Um der Tragweite und Tiefe der Identitätsbestimmung in Spanien zu Beginn des 20. Jahrhunderts gerecht zu werden, werden auch Querverbindungen zwischen der zeitgenössischen Literatur und Malerei aufgezeigt.

Neben den erinnerten Elementen des Identitätsdiskurses nach 1898 ist es nicht minder interessant zu untersuchen, welche Aspekte der kulturellen Wirklichkeit Spaniens ausgeklammert werden. Ziel der Arbeit ist es, die unterschiedlich gespeisten und verschieden motivierten Diskurse ebenso wie die nicht zur Sprache gebrachten Aspekte, die zur Neukonstruktion der spanischen Identität um 1900 beitrugen, zu untersuchen, sie zueinander in Beziehung zu setzen und ihre raumzeitliche Konditionierung zu beleuchten. Im Mittelpunkt stehen dabei die spezifische Kategorisierung der Werte und die Organisation des Wissens über die Vergangenheit und Gegenwart, die eine Option auf die Zukunft ermöglichen sollen. Untersucht werden die Beschaffenheit der spanischen Identitätsräume, die durch die Verknüpfung unterschiedlicher Diskurse hervorgebracht werden und die Art der Abgrenzung des Eigenen gegenüber dem Fremden. Die Frage richtet sich danach, mit welchen Bildern die Vorstellung von Kastilien durch Azorín und Machado besetzt werden, in welchem Verhältnis sie zu bereits vorhandenen Vorstellungen über Spanien stehen und ob die ästhetische Gestaltung der Texte der spanischen Identität Festigkeit verleiht oder ob vielleicht auch Inkongruenzen sogar absichtlich beibehalten werden und welche Dynamik daraus erwächst. Eine letzte Leitfrage richtet sich nach dem Verhältnis von Wahrnehmung und der Abbildung der Wahrnehmung. Die mediale Wiedergabe ist niemals deckungsgleich zum vorausgehenden Akt der Wahrnehmung, so dass sich stets eine Lücke bzw. ein Freiraum zur Gestaltung der medialen Repräsentation ergibt und auch der Rezipient

seinerseits Freiheit in der Interpretation der dargebotenen Inhalte besitzt. Dieser Aspekt wird dadurch verstärkt, dass über das Medium der Landschaftsdarstellung das Konstrukt der nationalen Identität naturalistisch legitimiert werden soll.

Der dritte Teil greift noch einmal die Frage nach der medialen Vermittlung von Wahrnehmung, der Konstitution von Wirklichkeit und der Bedeutung von Kunst für die Gesellschaft auf. Dabei richtet sich die Perspektive auf Wahrnehmungsmuster und der Inszenierung von Visualität, die dazu führen, dass die kastilische Landschaft als Identitätskonzept für die spanische Nation tragfähig werden kann. Wesentliche Diskussionspunkte sind die Authentizität des Spanienbildes der Generation von 1898 im Spiegel der tradierten stereotypen Wahrnehmungen über Spanien, die Inszenierung der Natur als ästhetisches Modell, das gleichzeitig Wahrheit verbürgen soll, und die Autonomie der Identitätsstiftung nach der Krise von 1898, in der Kastilien zum Sinnbild des neuen Mythos der nationalen Identität etabliert wird. In der vorliegenden Arbeit wird die Autonomie des Diskurses um die spanische Identität für die Ideologie der Generation von 1898 postuliert. Dies wird nachgewiesen anhand der Inszenierung der Landschaftsbeschreibungen und auch anhand der spezifischen Rezeption philosophischer Diskurse, die genau dieses Konzept der spanischen Identität im Zeichen der kastilischen Landschaft im Feld der Kunst hervorbrachten.

Im Zusammenhang damit wird auch die Frage gestellt, worin die Faszination, die der Begriff und das Konzept der kastilischen Landschaft auf die Intellektuellen Spaniens größtenteils ausgeübt haben, bestanden haben mag und wie es gelang, die Region zu einem breitenwirksamen Emblem für die spanische Identität werden zu lassen. Dabei wird die These vertreten, dass sowohl das Konzept als auch der Begriff der Landschaft zwischen dem Konkreten und Abstrakten oszilliert und sich daher als enorm anschlussfähig gestaltet. Die Autoren, Maler und auch die Rezipienten werden durch das Medium der Landschaft emotional affiziert, ihre Vorstellungskraft wird angeregt, jedoch werden ihr keine starken Beschränkungen auferlegt, so dass sich die kastilische Landschaft intellektuell und sinnlich gleichermaßen erfahren lässt. Die spezifische Wahrheit der kastilischen Landschaft als Identitätssymbol liegt darin, dass in der Inszenierung der Landschaftsbeschreibungen Kastilien zum Schauplatz der Imagination wird. In den Landschaftsbeschreibungen heben sich aufgrund ihrer Gestaltung zwischen Ästhetisierung und Dokumentation die Grenzen von Realität und Imagination auf. Die kastilische Landschaft als Medium der spanischen Identität verharrt in der Diskursivität. Daher bleiben, solange das Medium der Landschaft als Repräsentation der nationalen

Identität Akzeptanz findet, die Inhalte wandelbar und können flexibel den jeweiligen Bedürfnissen angepasst werden. Somit ist die Gefahr, dass die Festschreibung der nationalen Identität sofort wieder obsolet wird, gebannt und die Option auf die Zukunftsfähigkeit des Identitätskonzeptes gegeben.

1. Manifestationsformen kultureller Identität

1.1 Imagination und symbolische Repräsentation kollektiver Identität

1.1.1 Kontinuität als Basis kollektiver Identität

Die Fragestellung, warum sich Einzelpersonen zu einem Gruppenverband zusammenschließen und wie das Kollektiv eine gemeinsame Identität entwickelt und tradiert, ist von verschiedenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen beleuchtet worden. Seit ca. 1980 nimmt die systematische Erfassung von Gedächtnis- und Identitätsmodellen in der kulturwissenschaftlichen Forschung eine zentrale Stellung ein. Die Verknüpfung von Identität mit Erinnerung und die Notwendigkeit von Kontinuität und Homogenität für eine stabile Identität wurden bereits 1690 von John Locke in *An Essay concerning human understanding* postuliert. Der wichtigste Anknüpfungspunkt der aktuellen Gedächtnisforschung ist der 1925 entstandene Text *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* von Maurice Halbwachs. Hier wird erstmals der Versuch unternommen, die Erinnerung außerhalb des Individuums in einem überindividuellen Gedächtnis zu verorten und die soziale Bedingtheit, d.h. die Bedeutung der kollektiven Interaktion zur Konstitution von Erinnerung zu erfassen. Die Gruppenmitglieder teilen Erinnerungen, was Identität stiftend auf die Gruppe zurückwirkt. Entscheidend ist, dass Halbwachs den Konstruktcharakter der Gemeinschaft bildenden Erinnerung betont und sich damit von essentialistischen Modellen kollektiver Identitätszuschreibungen abwendet, indem er feststellt, dass

das Vergangene in Wirklichkeit nicht als solches wiedererscheint, daß vielmehr alles darauf hinzudeuten scheint, daß es sich nicht erhält, sondern daß man es rekonstruiert, wobei man von der Gegenwart ausgeht. Andererseits gilt es zu zeigen, daß die kollektiven Bezugsrahmen des Gedächtnisses nicht hinterher durch Kombination der individuellen Gedächtnisinhalte gebildet werden, daß sie auch nicht einfache leere Formen sind, in denen sich die anderswoher gekommenen Erinnerungen niederließen, daß sie im Gegenteil eben die Instrumente sind, deren sich das kollektive Gedächtnis bedient, um ein Bild der Vergangenheit wiederzuerstellen, das sich für jede Epoche im Einklang mit den herrschenden Gedanken der Gesellschaft befindet. (Halbwachs 1966 [1925]: 22-23)

Halbwachs arbeitet die Perspektiviertheit und Selektivität der gemeinsam verfertigten Vergangenheit heraus, die von den gegenwärtigen Bedürfnissen des Kollektivs nach Sinnstiftung gesteuert sind.

Daher ist es ganz natürlich, daß das von ihnen gebotene Bild dieser Vergangenheit ein wenig entstellt ist, da sie ja vielleicht im Augenblick der Rückerinnerung nicht unparteiisch über die Gegenwart urteilen. Diese Rekonstruktionsarbeit vollzieht sich gleichzeitig unter dem Einfluß der ganzen Gesellschaft und unter dem Druck der Vorurteile und Vorlieben der Gesellschaft der alten Leute. (Halbwachs 1966 [1925]: 153)

Halbwachs' Auffassung von Gesellschaft als soziologischer Diversifikation impliziert auch unterschiedliche Gruppengedächtnisse und steht damit der Vorstellung eines verbindlichen und homogenisierenden Nationalgedächtnisses entgegen.

In den konstruktivistischen Rahmen fügt sich auch die These Benedict Andersons von Nationen als *imagined communities*, so der Titel seines 1983 erschienenen Buches¹⁰. Andersons Konzeption von Nationen und nationalen Identitäten zielt darauf ab, sie als historisch gewachsene, kulturelle Produkte zu sehen, die ihrerseits politische Projektionen sind, die von Intellektuellen hergestellt und verbreitet werden. Anderson leitet die Notwendigkeit, das Zusammengehörigkeitsgefühl in einem gemeinsamen Gedächtnis festzuschreiben und das Bedürfnis, die nationale Identität zu erfinden, von der Tatsache ab, dass die gemeinsame Geschichte und die daraus resultierende kollektive Identität erzählt werden muss, weil sie nicht erinnert werden kann, da sie keine naturgegebene Entität ist, und daher über keinerlei naturalistische Legitimation verfügt.

Ebenfalls nicht homogenisierend, sondern dezidiert offen und pluralistisch, ist Pierre Noras Unterfangen, den Ursprung und die Entwicklung französischer Erinnerungsorte nachzuzeichnen (Nora 1984-1992). Unter das Konzept der Erinnerungsorte fallen alle Orte, Artefakte und Symbole, in denen sich das „Gedächtnis der Nation in besonderem Maße kondensiert, verkörpert oder kristallisiert hat“ (Nora 1990: 7) und die für das gegenwärtige Empfinden von Franzosen und ihrer Bindung zur Nation von Bedeutung sind. Damit unterscheidet Nora ebenfalls zwischen Gedächtnis und Geschichte und definiert das Gedächtnis als ein „stets aktuelles Phänomen, eine in ewiger Gegenwart erlebte Bindung“ (Nora 1990: 13), dessen Wirkung im affizierenden Potential und selektiven Charakter liegt und das mit ästhetischen Gestaltungsmitteln wie der Montage, Metapher, Metonymie, Synekdoche oder Allegorie arbeitet und kulturelle Objektivationen ins Sakrale überhöhen kann. Noras Erinnerungsorte besitzen materiellen, funktionalen und symbolischen Wert (Nora 1990: 32). Kennzeichnend für Noras *lieux de mémoire* ist aber auch, dass sie als Erinnerungsmodell keine stabile Grundlage für das Gemeinschaftsgefühl abgeben, wie dies noch bei einer stabilen Erinnerung (*milieux de mémoire*) der Fall gewesen wäre. Die *lieux de mémoire* sind sehr individuell, zu wenig verbindlich für die gesamte französische Nation angelegt. Als Spiegel der kollektiven Identität haben sie nur noch den Wert einer punktuellen, medial

¹⁰ In der 1986 veröffentlichten deutschen Ausgabe vgl. hierzu die Seiten 15-17 sowie 206.

vermittelten Stichprobe. Die nationale Identität als Gesamtheit ist aber nicht mehr erlebbar. Dies gibt Aufschluss über ein verändertes Verhältnis zur Vergangenheit. Die Vergangenheit dient der individuellen Spurensuche eines nicht mehr eindeutig festlegbaren Selbstbildes, oder wie Nora es formuliert: „Keine Genese mehr, sondern die Entschlüsselung dessen, was wir sind, im Lichte dessen, was wir nicht mehr sind.“ (Nora 1990: 25).

J. und A. Assmann arbeiten systematisch die Funktionsweisen des Vergangenheitsbezugs für den Fortbestand von kollektiven Identitäten heraus. Am Begriff des kulturellen Gedächtnis¹¹ (J. Assmann 1988: 9-19), das sie vom kommunikativen Gedächtnis¹² unterscheiden, differenzieren sie die verschiedenen Formen kollektiver Erinnerung aus. Sie trennen in Speicher- und Funktionsgedächtnis (A. Assmann 1999: 133-137) und fokussieren vor allem die festen institutionellen Gedächtnismedien. Damit kann die kollektive Dimension der Dialektik zwischen Erinnern und Vergessen fassbar gemacht werden¹³. Den Begriff der Erinnerung verwenden sie im Sinne von Herstellen und Erhalten des kulturellen Gedächtnisses. Sie betonen ebenfalls den konstruktivistischen Aspekt des Gedächtnisses und weisen die Erinnerung dem Bereich des Imaginären zu. In ihrer Kombination und ihrer medialen Inszenierung zeichnen Gedächtnis und Erinnerung für den Zusammenhalt von Kollektiven verantwortlich: „Das Fiktive oder Metaphorische der Rede von der kollektiven Identität beruht zum einen auf der ausschließlich symbolischen Realität der Mitgliedschaft, zum anderen darauf, daß ihr das Element des Irreduziblen abgeht.“ (J. Assmann 1992: 133). Er betont weiter: „Die Imagination nationaler Gemeinschaft ist angewiesen [sic] auf die Imagination einer in die Tiefe der Zeit zurückweichenden Kontinuität.“ (J. Assmann 1992: 133). A. Assmann geht auf den Aspekt der Verzeitlichung des Gedächtnisses ein, indem sie feststellt, dass Erinnerung nicht Rückruf, sondern die Neuherstellung einer

¹¹ J. Assmann definiert für den Begriff ‚kulturelles Gedächtnis‘ folgende Merkmale: Identitätskonkretheit, Rekonstruktivität, Geformtheit, Organisiertheit und Reflexivität. Damit bezieht J. Assmann sich weitgehend auf die Form des kulturellen Gedächtnisses, das 1999 von A. Assmann als Funktionsgedächtnis im Gegensatz zum Speichergedächtnis noch weiter ausdifferenziert werden wird.

¹² Das kommunikative Gedächtnis, das J. Assmann (1988: 10) im Bereich der *Oral history* verortet, dient als Oppositionsbegriff zum kulturellen Gedächtnis, dem zentralen Forschungsgegenstand, und ist demzufolge weit weniger ausdifferenziert worden.

¹³ „Auf kollektiver Ebene enthält das Speichergedächtnis das unbrauchbar, obsolet und fremd Gewordene, das neutrale, identitäts-abstrakte Sachwissen, aber auch das Repertoire verpaßter Möglichkeiten, alternativer Optionen und ungenutzter Chancen. Beim Funktionsgedächtnis dagegen handelt es sich um ein angeeignetes Gedächtnis, das aus einem Prozeß der Auswahl, der Verknüpfung, der Sinnkonstitution [...] hervorgeht. Die strukturlosen, unzusammenhängenden Elemente treten ins Funktionsgedächtnis als komponiert, konstruiert, verbunden ein. Aus diesem konstruktiven Akt geht *Sinn* hervor, eine Qualität, die dem Speichergedächtnis grundsätzlich abgeht.“ (A. Assmann 1999: 137).

„sekundären Gegenwart“ ist (A. Assmann 2006 [1999]: 105). Damit betont auch sie die Rolle der Imagination als sinnliche Komponente bei der Reaktualisierung von Verganem.

Erinnerung ist ein zeitlich komplex strukturiertes Phänomen. Der Akt des Erinnerns ist präsentisch, er holt vergangene Ereignisse nach den jeweils aktuellen Bedürfnissen in die Gegenwart zurück. In der Praxis der Vergegenwärtigung und Aktualisierung kehrt die Vergangenheit in Bildern – sowohl materieller als auch imaginärer Art – wieder und die Vergangenheit wird dadurch anschaulich und nachvollziehbar. Der Rückgriff auf die Vergangenheit aus der Perspektive der Gegenwart ermöglicht die Aufrechterhaltung des Kollektivs in der Zukunft. Elena Esposito (2002) weist in ihrer an Niklas Luhmann orientierten Untersuchung des Gedächtnisses einer Gesellschaft zu Recht darauf hin, dass das soziale Gedächtnis nicht die Problematik der Vergangenheit, sondern das Verhältnis zur Gegenwart thematisiert und dass Erinnern und Vergessen zwei dialektisch angelegten Mechanismen sind, die zusammen das Gedächtnis eines Kollektivs formen. Die strukturell analogen Selektionsmethoden bestätigen oder stellen eine allgemeine Ordnung her, die von einem spezifischen Zusammenhang zu einem gegebenen Zeitpunkt ausgehen.

Auch Jurij Lotman verweist in seinem semiotischen Ansatz zur Beschreibung der verschiedenen Prozesse der kulturellen Repräsentation eines Kollektivs in symbolischen Systemen auf den Begriff des Gedächtnisses. Lotman definiert „Kultur als *nicht-erblich* vermitteltes *Gedächtnis* eines menschlichen Kollektivs“ (Lotman; Uspenskij 1986: 856). Indem das langfristige kollektive Erinnerungsvermögen als zentrale Achse der Entstehung und Tradierung von Kultur begriffen wird, ist Kultur ein soziales Phänomen, das Lotman in engen Zusammenhang mit der vom Kollektiv gemachten historischen Erfahrung stellt. Lotmans semiotischer Ansatz erklärt die Manifestationsformen von Kultur im Vergleich zur natürlichen Sprache als sekundäre modellbildende Systeme. Kultur ist ein Zeichensystem, eine Sprache, ein Text. Lotmans zentrale These lautet, dass Lebenserfahrung nach einem semiotischen Programm in Kultur übersetzt wird (Lotman 2001 [1990]). Das kulturelle Gedächtnis eines Kollektivs organisiert sein Wissen in Texten. Neue Informationen werden in das bestehende System eingespeist, wodurch Neues in ein Verhältnis zum Alten gesetzt werden muss. Hierbei handelt es sich um Hierarchisierungs- und Wertungsprozesse, die mit der Dialektik von Erinnern und Vergessen einhergehen. Die Frage der Aufbewahrung von kulturellem Wissen bezieht sich nicht nur auf die Wirkungskdauer von Zeichensystemen

an sich, sondern auch auf die Wirkungskdauer des Codes. Lotman verweist auf die Fähigkeit des kodierenden Systems zur ständigen Umorganisation, was das Kollektiv im Normalfall nicht als Bruch, sondern als Kontinuität, als Einheit des Gedächtnisses, wahrnimmt. Da sich ein Kollektiv über seine Kultur darstellt, sich darüber als Entität für sich und andere sichtbar macht, identifiziert es sich mit den konstanten Normen seines kulturellen Gedächtnisses. Die Kontinuität des Gedächtnisses ist gleichbedeutend mit der Kontinuität der Existenz des Kollektivs.

Mit der semiotischen Beschreibung des kulturellen Gedächtnisses entwickelt Lotman eine Definition von Kultur als strukturelles Feld der Informationsspeicherung, das die Weltwahrnehmung regelhaft organisiert. Das strukturelle Feld der Kultur erzeugt sich aus dem Prinzip entgegengesetzter und wechselseitig alternativer Strukturen, die durch das kontinuierliche Verhandeln ihrer Positionen und Relationen zueinander stets in Bewegung sind, wodurch beständig neue Informationen hinzugewonnen werden. Das kulturelle Feld ist niemals statisch, sondern ermöglicht zeitgleich den Wandel und die Kontinuität des kulturellen Gedächtnisses. Das kulturelle Gedächtnis wird von Lotman als Gesamtheit der Zeichensysteme eines Kollektivs gedacht und ist für ihn zum einen der Speicherort, zugleich aber auch der strukturgebende und ordnende Rahmen der kollektiven Identität.

Jedes Kollektiv erzeugt sein eigenes, historisch festgelegtes und tradiertes strukturelles Feld der Kultur. Kultur ist niemals universell, sondern eine speziell organisierte Untermenge, die sich von anderen Untermengen unterscheidet. Diese Vorstellung von Kultur arbeitet mit den Konzepten der relativen Einheit und der Abgeschlossenheit. Das Denken von Kultur ist in der Regel in Blöcken mit festen Grenzen organisiert. Jede Vorstellung von Kultur braucht eine kulturelle Kontrastfolie, gegen die sie sich abheben kann, um ihre spezifische Differenz herauszuarbeiten. Diese kontrastive Projektionsfläche des kulturell Anderen dient der Selbstdefinition des jeweiligen Kollektivs. Dies kann in Form einer Gegenüberstellung von Kultur versus Nicht-Kultur oder Anti-Kultur erfolgen. Kultur tritt also immer „als markiertes Glied der Opposition hervor“ (Lotman; Uspenskij 1986: 853). Dies trifft sich mit der Auffassung J. Assmanns, der die Ausbildung einer kollektiven Identität als eine relationale Beziehung und als eine bewusste Abgrenzung zum Anderen sieht:

Indem die Kultur nach innen Identität erzeugt, stiftet sie nach außen Fremdheit. [...] Umgekehrt führt gesteigerte Distinktion nach außen unweigerlich zu gesteigerter Einheit im Innern. Nichts schweißt enger zusammen als die Abschottung gegen die feindliche Umwelt. (J. Assmann 1992: 151-152)

Das oppositionelle Prinzip der kulturellen Alterität, in der dichotome Gegensätze konstruiert werden und welches das Nicht-Identische zur Grundlage des Gruppengefühls werden lässt, führt dazu, dass die Etablierung einer verbindenden symbolischen Sinnwelt mit einem Empfinden von Fremdheit gegenüber anderen Gemeinschaften verbunden ist. Laut Lotman erfüllt das eigene kulturelle Modell die Funktion einer schützenden Sphäre, die das jeweilige Kollektiv umhüllt.

1.1.2 Mediale Inszenierung als Garant für die Kommunikation kollektiver Identität

Die Konstruktion der kulturellen Selbstdarstellung und der Selbstreflexion bedarf der intersubjektiven Kommunizierbarkeit und ist daher auf eine mediale Dimension angewiesen. Die Sinnstiftung, die Erzeugung von bedeutungsvoller Wirklichkeit, kultureller Kontinuität und kollektiver Identität bedient sich mnemonischer Symbole oder Texte im weiten Sinn, die individuell aktualisiert und verstanden werden und die somit zu einer institutionalisierten Praxis einer von der Mehrheit getragenen und akzeptierten Auslegung der Vergangenheit werden. Dadurch verankern sich gruppenspezifische Identitätsmuster in einem überindividuellen Gedächtnis, das der Gruppe als fester und Orientierung gebender Bezugsrahmen dient. Neben den unterschiedlichen Arten des Speicherns, Tradierens, Archivierens und des Aktualisierens von Gedächtnisinhalten ist gerade auch der Aspekt der Medialität der kollektiven Gedächtnisbildung relevant. Die neuere Forschung¹⁴ setzt sich mit der Bedeutung der Gedächtnis vermittelnden Medien auseinander. Dabei wird die Rolle der Medien nicht als neutrale Vermittlungsinstanz, sondern als konstitutiv für die Tradierung von Identitätskonzepten und deren Ausgestaltung angesetzt. Die Interpretation und Perspektivierung der kulturellen Identität sind mediale Konstrukte, da ohne Medien und Medialität keine kollektive sinnstiftende Bezugnahme auf die Vergangenheit möglich wäre¹⁵. Mediale Konstrukte sind nicht als Simulationen anzusehen, die Intellekt und Emotionen gleichermaßen affizieren und damit eine zweite, virtuelle Wirklichkeit generieren könnten. Medien sind an die Realität gekoppelt, indem sie einen Zugang zur Wirklichkeit bereitstellen und die Konstitution und Zirkulation

¹⁴ Erll (2002: 249-276); Erll; Gymnich; Nünning (Hrsg.) 2003; Erll; Nünning (Hrsg.): 2004; Borsò; Krumeich; Witte (Hrsg.) 2001; Borsò; Görling (Hrsg.) 2004b.

¹⁵ Vgl. hierzu die umfassende Einführung von Merten; Schmidt; Weischenberg 1994. Darin besonders die Kapitel „Die Wirklichkeit des Beobachters“ von Schmidt und „Soziale Konstruktion von Wirklichkeit“ von Hejl.

von Wissen und Versionen einer gemeinsamen Vergangenheit in sozialen Kontexten ermöglichen.

Wirklichsein bedeutet, als Wirklichkeit zugänglich sein können – zugänglich im Gebrauch von Medien, in denen bestimmte Formen des Wirklichen unterscheidbar werden. [...] Aus der internen Verbindung von Medialität folgt also nicht, alle Wirklichkeit sei im Grunde eine mediale Konstruktion. Es folgt lediglich, dass es mediale Konstruktionen sind, durch die uns oder überhaupt jemandem so etwas wie Realität gegeben oder zugänglich ist. Realität ist nicht *als* mediale Konstruktion, sondern allein *vermöge* medialer Konstruktion gegeben. (Seel 1998: 255)

Die Literatur, d.h. fiktionale sowie nicht-fiktionale Texte, ist innerhalb der mnemonischen Symbole ein wesentliches Subsystem. Seit Johann Gottfried Herder und Georg Wilhelm Friedrich Hegel wird die nationale Identität im Spiegel der kulturellen Hervorbringungen eines Kollektivs gemessen und bewertet. Die Literatur wird als hochwertiger und prestigereicher Teilbereich der kollektiven kulturellen Praxis angesehen bzw. verabsolutiert, so dass die kulturelle Identität über die Nationalliteratur definiert wurde¹⁶. Aufgrund der Reflexion und poetischen Erzeugung von Wirklichkeit¹⁷ ist die Literatur von besonderer Relevanz für die kulturelle Selbstrepräsentation. Die Voraussetzung für das Entstehen und die Transformation von kulturellen Formationen ist die Selbstdifferenz, die Distanz zur eigenen kulturellen Praxis. Literatur als öffentliches, frei zugängliches Medium kann für das kulturelle Gedächtnis wesentliche Prozesse der Selbstbeobachtung, Rekursivität und Selbstbezüglichkeit übernehmen und diese auch steuern. Literarische Texte entfalten ihre Wirkung unter anderem in der Genese einer kulturellen Hintergrundfolie, vor der Informationen bezüglich kultureller Selbst- und Fremdwahrnehmung gewonnen

¹⁶ Wer Spanien durch die literarische Brille betrachtet, sieht das Land voller Don Quijotes, Don Juans und Pícaros. Oft wurde das Prestige der Dichtung mit der Wirklichkeit gleichgesetzt, wobei dieses Spanienbild durch die *Leyenda Negra* wieder konterkariert wurde, das sich langfristig durchsetzte. Die literarischen Figuren behielten dennoch als nationale und überzeitlich fortdauernde Wesen sowohl innerhalb als auch außerhalb Spaniens ihre Leuchtkraft. In gewisser Weise sind diese literarischen Muster der Wahrnehmung auch erfahrungsresistent, denn sie prägen die Sichtweise, so dass nur das wahrgenommen wird, was auch wahrgenommen werden will. Die *Leyenda negra* kam in Oberitalien durch die mit der spanischen Soldateska gemachten Erfahrungen in Umlauf und wurde später von Wilhelm von Oranien auf alle Spanier übertragen. Zum Bild vom ‚schwarzen Spanien‘ gehören Elemente wie die Inquisition, der Stierkampf, die Karfreitagsprozessionen und die Verbrechen der Spanier gegen die Ureinwohner der kolonialisierten Gebiete. Das Negativbild über die Spanier erweiterte sich durch die Praktiken der Kolonialisierung Südamerikas und die daran geübte Kritik von zum Beispiel Las Casas.

¹⁷ Im Aufsatz „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit im Roman“ (1969) nennt Hans Blumenberg die Bezugnahme auf die Vergangenheit ein poetisches Verfahren, das in einem genuinen Zusammenhang zur Literatur steht. Die ursprüngliche Aufgabe der Literatur war es, Gemeinschaft und Identität, d.h. Wirklichkeit zu stiften. Dies ist die Urfunktion aller mythischen Erzählungen. Blumenberg führt weiter aus, dass sich der Wirklichkeitsbegriff im 19. Jahrhundert von einer durch eine metaphysisch begründete Zuverlässigkeit der menschlichen Erkenntnis garantierten Realität zu einer Realisierung eines in sich stimmigen Kontexts wandelte. Dieser Wirklichkeitsbegriff nimmt die Realität nicht als *veritas ontologica*, sondern als Resultat einer sich sukzessiv konstituierenden Verlässlichkeit, das jedoch niemals endgültig abgeschlossen ist. Damit weist dieser Wirklichkeitsbegriff eine Affinität zur epischen Struktur des Erzählens, wo Teilerfahrungen geschildert werden, aber andere Welten nicht ausgeschlossen werden.

werden. Literarische Texte übernehmen oftmals die Funktion der Mimesis kollektiver Erinnerungen und Identitäten, indem sie Gedächtnismodelle abbilden oder neu strukturieren. A. Assmann (1995: 234) unterscheidet in einer rezeptionsorientierten Perspektive kulturelle und literarische Texte. Die Texte können identisch sein, sich jedoch in ihrem Rezeptionsrahmen und damit in der Zugangsweise des Kollektivs unterscheiden und daher einen unterschiedlichen Status einnehmen. Nicht jeder literarische Text erlangt als kultureller Text kollektive Bedeutung, ebenso wie ein einmal erlangter Status stets wieder geändert werden kann.

Auch fiktionale Texte reagieren sowohl inhaltlich als auch in der ästhetischen Gestaltung affirmativ oder subversiv auf die in ihrem Entstehungskontext vorherrschenden Diskurssysteme. Durch diese Gebundenheit sind Erzähltexte variable, historisch bedingte Phänomene, denen jedoch als kulturellen Texten großes Gewicht für den gesellschaftlichen Deutungsprozess zukommt. Literatur kann soziale Praktiken, Wertesysteme und auch Machtansprüche (de)legitimieren und kollektive Identitäten modellieren, stabilisieren oder auch destruieren. Diesen Prozess beschreibt Renate Lachmann (1990) in Anlehnung an Julia Kristevas Begriff der Intertextualität (Kristeva 1970) zeichentheoretisch als fortlaufende De- und Resemiotisierung. Es werden sich Prätexte angeeignet, Motive und Strukturen wiederholt aufgegriffen, transformiert und aktualisiert. Im Modus der Fiktionalität können in einem poetischen Akt bewusst gewählte, sich auch widersprechende Vergangenheitsversionen und Identitätsmodelle unterschiedlicher Färbung und Zielsetzung imaginiert und abgebildet werden und tragen unter Umständen zu einer Diskussion oder Antwort auf soziokulturelle Problemstellungen bei. Deshalb bezeichnet Jürgen Link (1988: 286) Literatur auch als reintegrierenden Interdiskurs.

Hinter der Abbildung von kollektiver Erinnerung und Identität im Medium der Literatur versteckt sich kein naiver Mimesisbegriff im Sinne einer Widerspiegelung sozialer Realitäten. In Anlehnung an den dreigliedrigen Mimesisbegriff von Paul Ricœur (1988 [1983]: 90-135)¹⁸ kann Literatur als Wirklichkeit erzeugendes Medium definiert

¹⁸ „Damit wird der Sinn der *mimēsis* I in seiner Vielschichtigkeit deutlich: eine Handlung nachahmen oder darstellen heißt zunächst, ein Vorverständnis vom menschlichem Handeln haben: von seiner Semantik, seiner Symbolik und seiner Zeitlichkeit. Von diesem Vorverständnis, das dem Dichter und seinem Leser gemeinsam ist, löst sich die Fabelkomposition und damit die textuelle und literarische Mimesis ab.“ (Ricœur 1988 [1983]: 103).

„Mit der *mimēsis* II treten wir in das Reich des *Als ob* ein.“ (Ricœur 1988 [1983]: 104). Ricœur bezieht sich damit auf den konfigurierenden Akt. *Mimēsis* III bezeichnet „den Schnittpunkt zwischen der Welt des Textes und der des Zuhörers oder Lesers [...], zwischen der Welt, die das Gedicht konfiguriert, und derjenigen, in der sich die tatsächliche Handlung entfaltet“ (Ricœur 1988 [1983]: 114).

werden. Ricœur entwirft ein zyklisches Verständnis des Verhältnisses von Literatur zu der sie umgebenden außerliterarischen Wirklichkeit. In einer ersten Phase der Präfiguration verortet er die vorgängige außerliterarische Wirklichkeit, auf die jeder fiktionale Text in irgendeiner Weise rekurriert. In der zweiten Phase, die Ricœur mit dem Begriff der Konfiguration betitelt, findet die literarische Modellierung der Wirklichkeit statt. Literarische Texte bieten eine Möglichkeit der Wirklichkeit an, der aber kein verbindlicher Status zu Eigen ist. Sie ist stets durch das fiktionale Als-ob und damit einem pluralen Deutungshorizont gekennzeichnet (Ricœur 1988 [1983]: 104). Die literarisch modellierte Wirklichkeit kann sich ihrerseits jedoch wiederum auf die Wahrnehmung der außerliterarischen Wirklichkeit auswirken. Diese dritte Phase bezeichnet Ricœur als Refiguration. Sie kann eine neue, andere Wahrnehmung von Wirklichkeit hervorbringen.

ErlI (2003: 65-92) arbeitet die besondere Funktion der Literatur für die Gestaltung der Erinnerungskultur sowohl auf der Ebene des kulturellen als auch auf der des kommunikativen Gedächtnisses in der abendländischen Kultur heraus und erweitert damit die kulturwissenschaftliche Perspektive auf die Prozesshaftigkeit von kollektiven Identitäten. ErlI untersucht die konstruktiven, narrativen und formästhetischen Anteile des kollektiven Gedächtnisses sowie die spezifischen, erinnerungskulturell relevanten Merkmale des kulturellen Systemes ‚Literatur‘ und berücksichtigt dabei den Entstehungskontext der literarischen Texte und deren Rezeption. Sie spricht sich in Anlehnung an Posners Kultursemiotik (1991) gegen eine textimmanente Analyse von Literatur und die Betrachtung von Literatur als selbstbezügliches, geschlossenes System aus. Bei der Konzeption des kollektiven Gedächtnisses nimmt ErlI die narratologische Trennung von *story* und *discourse* auf und macht dadurch die Unterscheidung zwischen den im Rückblick rekonstruierten Geschichten und dem Akt der Konstruktion und der Kommunizierbarkeit dieser Gedächtnisnarrative, kollektiver Denkschemata, wie z.B. Stereotype, möglich. Damit gelingt es ErlI, der Metapher von ‚Kultur als Text‘ (Geertz 1973; Clifford/Marcus 1986) ein hohes Maß an Operationalisierbarkeit zu verleihen.

[D]urch die Differenzierung zwischen *story* und *discourse* sowie zwischen mentaler, sozialer und materialer Dimension der kollektiven Konstitution von Gedächtnisnarrativen [können] nicht nur das Bedeutungsnetz einer Kultur, sondern auch dessen ‘Produktion’ – die Sinnstiftungen einzelner Menschen oder konkurrierender Gruppen, die dialogische Hervorbringung von Bedeutungszusammenhängen, die Rolle der Medien sowie gesellschaftliche Machtverhältnisse – miteinbezogen werden. (ErlI 2003: 74)

Bei der kulturwissenschaftlichen Betrachtung des Symbolsystems ‚Literatur‘ verweist ErlI (2003: 79) auf den fiktiven Charakter der Literatur, auf die Semantisierung

literarischer Formen und auf Zusammenspiel von Erfahrungshaftigkeit¹⁹ und Monumentalität. In der Literatur verbinden sich ‚Reales‘ und ‚Imaginäres‘²⁰, wodurch kulturelle Wahrnehmungsweisen neu strukturiert werden können. Diese Ansicht vertritt auch Winfried Fluck (1997: 20): „Aus dem individuellen Imaginären wird in der Fiktion ein *kulturelles* Imaginäres, weil es sich mit dem Realen, Elementen der kollektiven symbolischen Sinnwelt, also, eine Verbindung eingeht“. Damit ist Literatur kein reines Speichermedium, sondern ein Medium zum kreativen Schaffen von Welt (mit Sinnüberschuss) und damit des Verortens des Individuums in der Welt, was auch Eingang in das kollektive Selbstverständnis finden kann. Dies setzt allerdings eine referentielle Lesart des Textes voraus.

1.1.3 Alterität als Voraussetzung zur Ausbildung von kollektiver Identität

Wie bereits Lotman formuliert hat, entspringt die nationale Selbstwahrnehmung keiner *creatio ex nihilo*, sondern ist ein Prozess der ständigen Auseinandersetzung mit einem Außen. Identität hat die Wahrnehmung von Alterität zur Voraussetzung²¹. Erst durch die Unterscheidung entstehen Grenzen, die eine kollektive Identität gegenüber anderen Gruppen definieren. Dieser Mechanismus lässt sich am Beispiel der spanischen Identitätskonstruktion gut herausarbeiten. Innerhalb des Bestrebens, die spanische Identität zu Beginn des 20. Jahrhunderts neu zu verorten, besetzt das Verhältnis Spaniens zu Europa ein zentrales Feld. Prägend für die Geschichte der wechselseitigen spanisch-europäischen Wahrnehmung ist die Konstruktion der Andersartigkeit Spaniens in Bezug zum restlichen Westeuropa, die von beiden Seiten postuliert wird und sich semiotisch als binäre Opposition beschreiben lässt. Die Ableitung der spanischen Identität als das Gegenteil zu Europa bedeutet, dass Spanien bzw. Europa dasjenige ist, was der Andere nicht ist. Durch dieses Verhältnis der Exklusion wird der Andere jeweils durch die Negation und als das Gegenteil des Eigenen bestimmt. Dadurch entsteht aber eine Abhängigkeit vom Anderen auf beiden Seiten, da die Definition des Selbst unabtrennbar an das Bild des Anderen gebunden ist. Die Folge davon ist eine paradoxe Wahrnehmungsstruktur auf beiden Seiten: Der Andere, der immer *ex negativo* definiert wird, kann nicht mehr positiv wahrgenommen werden und ist daher

¹⁹ Monika Fludernik (1996).

²⁰ Vgl. Wolfgang Iser (1991).

²¹ Vgl. Edward Said (1994 [1993]: 60): „In an important sense, we are dealing with the formation of cultural identities understood not as essentializations [...] but as contrapuntual ensembles, for it is the case that no identity can ever exist by itself and without an array of opposites, negatives, oppositions.“

auch nicht mehr positiv beschreibbar. Der Andere wird zum schwarzen Fleck, der stets fremdbesetzt bleibt, und das Bild zurückwirft, was in ihn hineinprojiziert wird. Nicht die fremde, sondern die eigene Kultur wird im Spiegel der fremden Kultur beschrieben. In der Dialektik der Aneignung des Fremden und der Auslieferung an den Gegenstand wird das Objekt der Erkenntnis zum Reflektor des eigenen Ichs. Für die beschriebene Kultur ergibt sich in der Konsequenz, dass sie ob der negativen Fremdzuweisungen nicht mehr in der Lage ist, sich aus sich selbst heraus in positiven Kategorien zu definieren und dass sie aus eigener Kraft nicht mehr beschreibbar, also unbeschreiblich wird.

Nationen, wie andere Kollektive auch, definieren sich über Bilder und Repräsentationen ihrer kulturellen Identität. Diese können nicht für sich alleine stehen, sondern sind auf den Kontrast zu einem Außen angewiesen²². Der Aspekt der Alterität, der Abgrenzung, ist der Identität inhärent. Der Blick auf sich selbst bedarf des Blicks auf den Anderen und den Blick des Anderen auf einen, ebenso wie der Andere als Gegenstand der Untersuchung immer auch eine Reflektion des Eigenen erfordert.

Zur Vermittlung von Vorstellungen von Anderen, die sich für gewöhnlich zu Stereotypen²³ verfestigen, dient häufig das Medium der Literatur. Diese stereotypen Bilder sind zunächst einmal ein arbiträres konventionalisiertes Zeichen, das weder in einem indexikalischen noch ikonischen Verhältnis zum Referenten steht. Es wird keine Aussage über den ontologischen Status des betrachteten Kollektives getroffen, sondern die nationalen Selbst- und Fremdbilder geben Aufschluss über die herrschenden Machtverhältnisse zwischen der Beobachterkultur und dem beobachteten Kollektiv. Die

²² Núñez Florencio verweist in der Einleitung zu *Sol y sangre*, einer Untersuchung über die Fremdwahrnehmung Spaniens, die sich über drei Jahrhunderte erstreckt, auf folgenden Sachverhalt: „La imagen de una colectividad se va modelando en el fragor de un intrincado proceso de influencias o, mejor aún, de interacciones entre observadores y protagonistas, en el curso de las cuales todos desempeñan un papel, pero no controlan el resultado final. Puede decirse en varios sentidos que la imagen resultante es de todos, pero no es de nadie concreto; es una mezcla de realidades y apariencias, de percepciones propias y extrañas, de valoraciones internas y ajenas que se condicionan recíprocamente.“ (Núñez Florencio 2003: 18).

²³ Der Begriff des Stereotyps wurde vom us-amerikanischen Soziologen Walter Lippmann in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts geprägt. Stereotypen dienen als Ordnungssystem. Kognitive Entscheidungen werden vereinfacht und damit schneller, da eine Reduktion der Komplexität erfolgt. Dadurch verringern sich Konflikte innerhalb von Gruppen und die Selbstdefinition und Selbstverankerung eines Kollektivs erleichtert sich. Oft wird im Zusammenhang von interkultureller Fremdwahrnehmung auch von *images* gesprochen, um den Aspekt der kulturellen Grundmuster des wahrnehmenden Kollektivs zu betonen, die automatisch ablaufen, wenn es darum geht, Fremdes zu erfahren und zu beurteilen. Die Fremderfahrung verläuft über Prozesse des Vergleichens des Fremden mit dem Eigenen, so dass das Eigene stets der Bezugspunkt bleibt und der Blick auf das Fremde von Erwartungshaltungen an das Fremde und von Bewertungskriterien der eigenen Kultur gelenkt wird. „Solchermaßen gewonnene Deutungen bzw. Fehldeutungen können sich sodann von den wahrgenommenen Phänomenen lösen und als freie, nicht mehr an der Wirklichkeit verifizierbare, sekundäre Bedeutungen verfestigen.“ (Weich 1991: 130).

Bilder der eigenen und fremden Kultur sind stets zweistellig besetzt und stehen in einem wechselseitigen Verhältnis der Abhängigkeit. Dabei gibt es keinen neutralen Punkt, keine objektive Perspektive, keine Wertfreiheit der Erkenntnis und keine reine Autoreferentialität. Das in der Hierarchie oben stehende Kollektiv bestimmt die Muster der Wahrnehmung, die der anderen, als unterlegen bewerteten Kultur eines anderen Kollektivs den Stempel aufdrückt. Dies führt für die beobachtete Kultur dazu, dass ihre Komplexität reduziert wird, indem ihr Homogenität unterstellt wird. Außerdem wird die Struktur der Kultur zunehmend unbeweglicher, je mehr sich das Bild ihrer Wahrnehmung von Außen, das nicht der empirischen Wirklichkeit entsprechen muss, verfestigt. Je länger diese Sichtweise tradiert wird, desto mehr entfernt sich der semantische Gehalt von seinem Ursprung und beginnt ein Eigenleben.

Joep Leerssen schreibt: „We have become accustomed to viewing our representational activity in terms not of ‘fidelity to empirical reality’, but of ‘recognizability in a set of conventions’. Meaningfulness is the sense we make, the sense we fabricate“ (Leerssen 1991: 165). Daraus geht klar hervor, dass nicht die wirkliche Wirklichkeit Sinn produziert, sondern dass Wirklichkeit, und damit auch Wahrheit durch allgemein akzeptierte Konventionen der Wahrnehmung, die sich an bekannten Modellen orientieren, erzeugt wird²⁴. Diese Auffassung steht analog zu Ferdinand de Saussure und seiner Definition des arbiträren Zeichens (de Saussure 1975 [1916]). Die Literatur als Ort der Repräsentation der kulturellen Identität und Quelle der soziologischen Analyse der eigenen und fremden Kultur arbeitet aufgrund der Anschaulichkeit und hohen Assoziationskraft stärker mit Bildern und weniger mit empirischen Daten. Bilder werden, obwohl sie der Vorstellungskraft des Produzenten und Rezipienten entspringen, gleichsam als Tatsache und Referenz und der Text als Spiegel wahrgenommen und wirken somit ihrerseits wiederum auf die Wahrnehmung der außerliterarischen Wirklichkeit zurück.

Bei kollektiven Selbstbildern handelt es sich um ein kulturelles Image, um ein „image poetique“ (Daniel-Henri Pageaux 1988: 367), das sich in fundamentaler Bipolarität zum Anderen konstituiert und das als symbolisches Kommunikationssystem definiert wird.

„[L]’image est l’expression, littéraire ou non, d’un écart significatif entre deux réalités culturelles, l’imaginaire social et culturel dont il sera ici question est marqué par une profonde bipolarisation : identité vs altérité, altérité envisagée comme terme opposé et complémentaire par rapport à l’identité.“ (Pageaux: 1988: 367)

²⁴ Vico formulierte bereits 1710 das Prinzip der Wahrheit als Aktion. Er definierte das *verum factum* als wahre Tatsache und als hergestellte Wahrheit zugleich.

Das kulturelle Image hat laut Pageaux drei konstitutive Bestandteile: das Wort, die hierarchisierte Beziehung und das Szenario (Pageaux 1988: 370). Es wird weniger eine dialogische Situation hergestellt als eine Beziehung „qui est moins de nomination que de domination“ (Pageaux 1988: 373). Pageaux argumentiert weiter: „partir de mots et de relations hiérarchisées, l'image va se développer en thèmes, en scènes, dans le sens narratif de dramaturgique du terme“ (Pageaux 1988: 373). Diese komplexe ‚language‘ der Images, in der die Vorstellungen über kollektive Identitäten enkodiert sind und die im Bild die Referenz auf eine schon vor dem Bild vorhandene Vorstellung transportieren, dienen als Vektoren der intra- und interkulturellen Kommunikation und haben die Kraft eines Mythos im Sinne von autorisiertem Wissen, der Legitimierung der Genealogie eines Kollektivs und der damit einhergehenden Homogenisierung und Kohärenz innerhalb eines Kollektivs.

1.1.4 Spezifische Voraussetzungen für den Identitätsdiskurs in Spanien

Der Gedanke der grundlegenden Differenz, Spanien als das Andere Europas, zieht sich als Konstante durch die unterschiedlichen Diskurse der interkulturellen Selbst- und Fremdwahrnehmung, in der Spanien als Kontrastfolie für das restliche Europa diene und der Kontrast zu Europa zum spanischen Identitätsmerkmal verabsolutiert wurde²⁵. Als paradigmatisches Beispiel dient in diesem Zusammenhang der spanisch-französische Kulturkontakt, da das französische Spanienbild aufgrund der kulturellen Vormachtsstellung Frankreichs auch für das Spanienbild anderer europäischer Länder Leitbildfunktion besaß. Die von Europa gesetzte und von Spanien akzeptierte Andersartigkeit bzw. Fremdheit ist ein Beispiel für J. Assmanns These, dass die Formierung und Stabilität kollektiver Identitäten auf dem oppositionellen Prinzip, auf der bewussten Abgrenzung vom Anderen basieren (J. Assmann 1992: 151-152). Ulrike-Christine Sander drückt es folgendermaßen aus:

Alle Gemeinschaften, deren Kohäsion nicht im real erfahrbaren Zusammenhang einer persönlichen und kontinuierlichen Wechselbeziehung ihrer Mitglieder gegründet ist, bedürfen eines symbolischen oder begrifflichen Konzeptes ihrer selbst[,] identifikatorische Klammern, die den Zusammenschluß einer Vielheit von einzelnen Personen und Gruppierungen zu einer höheren Einheit ermöglichen und mitunter auch erzwingen sollen. (Sander 2000: 11)

²⁵ Es handelt sich hier ausdrücklich nicht um die Beschreibung der objektiven Realität, sondern um den Diskurs der Selbstwahrnehmung, der jedoch oftmals eine höhere Wirkungskraft beinhalten kann, als die Realität selbst. Ein Beispiel hierfür ist der Krieg Spaniens gegen die USA 1898. Der Verlust Kubas war ökonomisch von Vorteil, die diskursive Verarbeitung brachte dieses Faktum nicht zur Sprache, sondern führte zu einer Diskussion über den Niedergang Spaniens.

Als eine identifikatorische Klammer dient Spanien die kulturelle Fremdsetzung. Die Sichtweise der Spanier und der Europäer stimmt darin überein, dass Spanien die Differenz zu Europa ist. Dies hat zur Folge, dass sich im offiziellen Diskurs die zentripetalen Kräfte mit ihrer Bezugnahme auf die spanische Tradition durchsetzen. Die Historiographie unterstützt die Herausbildung einer starken Identifikationsgemeinschaft durch die Stiftung von Kohärenz in Rückgriff auf die Religion. Die Reconquista, die Conquista und die Gegenreformation werden als einheitsstiftend gewertet. Die Reconquista ist einer der ältesten und wirkungsvollsten Grundpfeiler der nationalen Identität. Der Krieg gegen Marokko (La Guerra de África 1859-1860) wurde im offiziellen Diskurs in der Rhetorik der Reconquista propagiert. Die Conquista reiht sich ebenfalls in die Ideologie der christlichen Missionierung und in den Kreuzzugsgedanken ein. Dies erklärt zum Teil auch, warum es in Spanien im Gegensatz zu vielen anderen europäischen Ländern nicht gelang, einen radikalen Bruch zwischen Kirche und Staat zu vollziehen. Die starke christliche Komponente der spanischen Aufklärung markiert einen der wesentlichsten Unterschiede im weiteren Verlauf der Geistesgeschichte zwischen Spanien und Europa. Die kulturelle Homogenisierung des offiziellen innerspanischen Diskurses bringt eine feste und tragfähige Selbstwahrnehmung hervor. Die Stabilität beruht jedoch auf der starken Ausgrenzung der diesem Selbstbild widersprechenden, heterogenen Vorstellungen innerhalb Spaniens, was zu einer langwierigen intrakulturellen Auseinandersetzung führt. Die extreme Gewichtung der Tradition als tragende Säule der spanischen Identität lässt wenig Raum für die Entwicklung von fortschrittlichem Gedankengut, da dies stets als Gefährdung der Identität und als Verrat am Vaterland gewertet wird. Als Konsequenz tritt zu Beginn des 20. Jahrhundert das wirtschaftliche, politische und kulturelle Gefälle zwischen Spanien und Europa immer deutlicher ans Tageslicht. Spaniens Rückständigkeit beruht auf der zunehmenden Internationalisierung der Wirtschaft²⁶ und des europäischen Imperialismus, an denen Spanien nicht teilhatte. Europa dient als Vergleichsmaßstab, als Orientierungspunkt und Wunschvorstellung. Europa als das Andere Spaniens: Quelle der Inspiration und der Angst zugleich. Im Artikel „La continuidad nacional“, der am 21. Mai 1910 in der Tageszeitung *ABC* veröffentlicht wurde, plädiert Azorín dafür, sich nicht den anderen europäischen Ländern anzupassen, sondern die eigene Tradition und Kultur zu pflegen und zu stärken. Im Zuge dessen rät

²⁶ Zur nicht erfolgten Industrialisierung vgl. Bernecker (1990: 181-196).

Azorín zur Selbstbeschau und fordert dazu auf, die spanische Realität zu untersuchen, um ein Bewusstsein für das ‚Spaniertum‘ zu entwickeln (zitiert nach dem Vorwort von Fox in *Castilla* (2001): 29-30).

1.1.4.1 Bilder als Diskurstradition: La tradición negra – La España pretérita

Kulturkontakte durch Handels- oder Pilgerreisen, vor allem nach Santiago de Compostela, gibt es bereits seit dem Mittelalter. Ebenso lange gibt es Beschreibungen der Kultur und des Charakters der Menschen. Diese Nationalcharakteristik auf der Basis der Humoralphysiologie mit einem starren Typenrepertoire wurden in Katalogen, wie zum Beispiel dem *Icon animorum* (1614) von John Barclay festgehalten. Bereits ab dem 16. Jahrhundert wurden Schemata nationaler Temperamente entwickelt, wobei die Körpersäfte und -konstitution in Verbindung mit dem Klima und der Landschaft gesehen wurden und, darauf aufbauend, die geistige und moralische Veranlagung erschlossen wurde. Die Mentalität eines Volkes wurde auch auf die kulturellen Erzeugnisse einer Nation übertragen.

[d]ie Bedeutung des *KLIMAS* für Sitten und Kultur eines Volkes [...] schon von Bodin (*Methodus* 1566) im Anschluß an antike Autoritäten wie Hippokrat erörtert worden [war]. Klimatische Bedingtheit von Literatur und bildender Kunst stellt ein zentraler Gedanke in Abbé Dubos' *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (Paris 1719) dar. (Götz Pochat 1988: 201)

Doch greifen die meisten Fremdbilder über Spanien über diese Art der Fremdwahrnehmung hinaus. Sie entstehen aus eigener Anschauung seitens der Diplomaten und durch Reiseberichte europäischer Schriftsteller, die Spanien bereits seit dem 16. Jahrhundert kontinuierlich bereisten²⁷. Dennoch dienten in den seltensten Fällen reale Gegebenheiten als Grundlage für eine objektive Darstellung Spaniens, sondern Spanien wurde als offene Projektionsfläche genommen, die der eigenen Imagination freien Raum ließ. Zwar dienten Reiseberichte einerseits der Wissensvermittlung über das fremde Land, meist aber waren sie in einem viel höherem Maße ein Medium der Aussprache mit der eigenen Kultur, sei es im kulturbestätigenden oder kulturkritischen Sinne.

²⁷ Reiseberichte über Spanien haben eine lange Tradition. Am breitesten rezipiert – und nicht nur in Spanien – wurden die französischen Reiseberichte. Vgl. hierzu die Anthologie von Bartolomé und Lucile Bennassar, die Texte vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, teils in thematischer teils in chronologischer Ordnung umfasst. Für die Selbstwahrnehmung der spanischen Nation war insbesondere das französische Spanienbild in der Romantik prägend. Vgl. hierzu z.B. Fernández Herr (1973), Tietz (1980), Wolfzettel (1987), Weich (1991). Darüber hinaus wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts, v.a. von Azorín auch auf die englische Tradition der Reisebeschreibung über Spanien Bezug genommen. Vgl. hierzu Moreno Alonso (1998). Spanien war im deutschen Geistesleben ein schwach ausgeprägter Bezugspunkt. Vgl. hierzu Briesemeister (1998), Hönsch (2000). Einen hervorragenden Überblick über die Spanienbilder des 17., 18. und 19. Jahrhundert und deren Einfluss auf die Mythenbildung des spanischen Selbstbildes bis in die Gegenwart bietet Núñez Florencio (2003).

Im 18. Jahrhundert dominierte die französische Sichtweise, die die kulturelle Unterlegenheit Spaniens propagierte und das Bild vom schwarzen Spanien durch Anordnung literarisch tradierter Bilder instrumentalisierte²⁸. Die Spanienreisen erlebten im 19. Jahrhundert einen Höhepunkt. Zu diesem Zeitpunkt dominierten die malerisch-romantische Sichtweise Spaniens und die Etablierung Spaniens als Sehnsuchtsland. In der Geschichte der Fremdwahrnehmung Spaniens tritt als Konstante der Annäherung an die spanische Kultur der visuelle Kanal in der Optik des Pittoresken deutlich hervor. Mit zunehmendem Gegenwartsbezug in Reiseberichten und der Etablierung von Reisebeschreibungen als neuem Genre, differenzieren sich auch literarische Muster zur Beschreibung der fremden Kultur aus, die bei den Rezipienten einen erlebenden Nachvollzug hervorrufen sollen. Die Ausprägung von etablierten Darstellungsmustern bewirkt das Einüben einer bestimmten Sehweise und führt zum Verlust der Fremdheitserfahrung. Es etablieren sich Stereotypen, die den Wiedererkennungswert garantieren.

Die Wahrnehmung des Fremden bleibt meist in der essentialistischen Auffassung von kollektiver Identität verhaftet. Im 19. Jahrhundert wird der geistige und ethische Wert von Nationen wieder eng über Kunst und Literatur definiert²⁹ und im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts dominiert im Zuge des Rassenbegriffs und der darwinistischen Evolutionstheorie die deterministische Milieutheorie, hauptsächlich geprägt von Hippolyte Taine (1828-1893), und die damit verbundene Vorstellung, es existiere ein alle Bewohner prägender Volksgeist. Einschlägig für das Zeitalter des Positivismus ist die Milieutheorie Taines, mit den drei bestimmenden Kategorien von *race*, *moment* und *milieu*. Herder³⁰, Alexander von Humboldt und Hegel hatten der Auffassung von Völkern als eigene Entität mit einem Volksgeist bereits zu einer philosophischen Begründung verholfen. Die Bildungstendenzen wurden jedoch zu Beginn des 20. Jahrhunderts zugunsten einer Versachlichung zurückgedrängt. Landschaft, Klima,

²⁸ Montesquieu (1721); Voltaire (1756); Masson de Morvilliers (1782); Rivarol (1784).

²⁹ Vor allem im Bereich der Sitten- und Charakterschilderung lehnten sich die Reisebeschreibungen eng an Bilder an, die durch die Literatur Cervantes und der *comedias* des 16. und 17. Jahrhunderts vermittelt wurden. Dies hängt damit zusammen, dass Reiseberichte zwar als Autorität für die Beschreibung von Völkern angesehen wurden, dennoch aber das Erlebte an literarische Stereotypen angeglichen wurde, um den Leserwartungen zu entsprechen und um den Verkaufserfolg zu garantieren. Vgl. Ulrike Hönsch (2000: 27-28; 43-45).

³⁰ „Ganze Natur der Seele, die durch Alles herrscht, die alle übrige Neigungen und Seelenkräfte nach sich modelt, noch auch diese gleichgültigsten Handlungen färbet [...]“ (Herder 1967 [1774]: 37).

Geographie und Rasse ergaben ein, in gewisser Weise, mechanisches Bild von anderen Völkern³¹.

Das Konzept des Volksgeistes und der Prägung des nationalen Charakters durch das Milieu überzeugt viele Intellektuelle um die Jahrhundertwende. Jedoch setzen sich in Spanien die mechanistischen soziologischen Vorstellungen größtenteils nicht durch. „Todos los miembros de la generación del 98, excepto Maeztu, sintieron la influencia del medio como factor clave en la formación del carácter español y de nuestra particular idiosincrasia.“ (José Luis Bernal Muñoz 2001: 45). Der Charakter eines Volkes diene als Basis für eine allgemeine Aussage über den Wert der gesamten Kultur und kulminierte im Fall Spaniens in der traumatischen Selbst-Erfahrung des kulturellen Niedergangs. Die Identitätskrise von 1898 ist „el climax de una decadencia histórica que se prolongaba de tres siglos atrás“ (José Luis Abellán 1986: 10).

Die Diskussion um den kulturellen, politischen und moralischen Verfall Spaniens besitzt eine lange Tradition. Die Linie lässt sich bis ins 16. Jahrhundert zurück verfolgen.

[L]a literatura sobre la «decadencia» poseía tan larga tradición en España que podría remontarse hasta el reinado de Felipe II (quizás a partir del desastre de la Armada, en 1588) y en todo caso había sido dominante desde la cuarta década del XVII, cuando la Guerra de los Treinta Años inició su giro radicalmente adverso a la suerte de los Habsburgo. Para explicar esta decadencia, fue tradicional entre los pensadores de la época su atribución a la pérdida de una moral tradicional idealizada, cuyo modelo superior era el bélico, debido a corruptoras influencias de origen extranjero. Dado que la actividad militar se consideraba expresión de la «masculinidad», el proceso degenerador se resumía metafóricamente en «afeminamiento» y entre sus causas concretas se señalaban la propia riqueza y el poderío imperial, que había posibilitado la importación de artículos lujosos y costumbres exóticas. (José Álvarez Junco 1998: 448-449)

Der Lexikonartikel „Espagne“ von Nicolas Masson de Morvilliers 1782 ist ein Markstein in der Diskussion um die Wertigkeit der nationalen Kulturen zwischen Spanien und Frankreich und belebt den Topos der Rückständigkeit Spaniens zum restlichen Europa erneut. Im genannten Artikel stellt Masson de Morvilliers nach einer Beschreibung der Geographie des Landes, seiner Geschichte und der Bevölkerung die These auf, dass Spanien auf wissenschaftlicher und kultureller Ebene Europa seit 10 Jahrhunderten nichts gegeben habe: „Que peut-on espérer d’un peuple qui attend d’un moine la liberté de lire & de penser ? [...] Que doit-on à l’Espagne? Et depuis deux

³¹ Der Vollständigkeit halber ist anzumerken, dass Taine aus seiner naturalistischen Auffassung nicht die gleichen Konsequenzen gezogen hat wie andere Vertreter des Naturalismus oder ökonomischen Materialismus, denn Taine stellt nicht das Kollektiv, sondern das Individuum in den Mittelpunkt seiner Forschung. Taines Geschichtsbetrachtung konzentriert sich auf das Studium des Individuums, denn seiner Ansicht nach existiert nichts ohne das Zutun des Menschen.

siècles, depuis quatre, depuis dix, qu'a-t-elle fait pour l'Europe?" (Morvilliers 1773: 565). Der Artikel wurde von Julián de Velasco 1792 übersetzt. In der Übersetzung

argumentiert Velasco stets historisch. Für ihn ist vor allem der spanische Nationalcharakter kein unabänderliches Produkt von Klima und Rasse, sondern das Ergebnis eines langen historischen Prozesses. Damit löst sich Velasco bereits entschieden von den in der europäischen Aufklärung – etwa bei Montesquieu – noch weit verbreiteten Vorstellungen von der unhistorischen Konstitution nationaler Charaktere. [...] Entscheidend für die anhaltenden Schwierigkeiten seiner eigenen Zeit, das Phänomen der allgemeinen Dekadenz rasch zu überwinden, seien aber die langfristigen Auswirkung der historischen Entwicklung auf die spanische Mentalität, [...] die zu dem modernen bürgerlichen Unternehmergeist in diametralem Gegensatz stehe. (Wilfried Floeck 1991: 58-59)

Dies wird von den Zeitgenossen aber nicht reflektiert. Es wird von spanischer Seite auch nicht bedacht, dass das Spanienbild Frankreichs nicht das Resultat empirischer Untersuchungen ist, sondern den Franzosen dazu dient, die eigene Kultur positiv oder negativ zu bewerten. Die französischen Fremdvorstellungen sind also *mirages*, falsche Vorstellungen, die nicht der Realität entsprechen, sondern aus einer spezifischen Bedeutungsfunktion heraus entstanden sind.

Francia, al mirar a España, la juzga, asienta un dictamen sobre su cultura, rebajándola, menospreciándola, enjuiciándola las más veces de manera peyorativa y polémica. [...] Citemos por ejemplo: abraso, fanatismo, pereza, intolerancia, crueldad, languidez, decadencia, gravedad, orgullo... Aquellas palabras que otras culturas europeas pueden compartir con Francia, van componiendo un retrato estereotipado, es decir inmutable, del psiquismo español, del *hombre hispanicus* y también dibujan a brocha gorda los rasgos esenciales que caracterizan y definen, desde el punto de vista francés, España, una cultura española más bien del Siglo de Oro y no de la Ilustración. (Pageaux 1991b: 197)

Diese Vorstellung entstand zu der Zeit, als Spanien eine gefürchtete und beneidete Vormachtsstellung in Europa besaß. Frankreich postulierte aus der Situation der Unterlegenheit heraus ein Bild der Antipathie gegenüber Spanien.

Der Vorwurf de Morvilliers' wird isoliert betrachtet und provoziert die Spanier zu energischen Repliken, wie zum Beispiel durch Cadalso (1768) und Forner (1786), in denen sie den Wert ihrer Kultur verteidigen³². In der Folge entwickelt sich in Spanien der Konflikt zwischen der Bewahrung der Tradition einerseits und der Aufklärung, der Erneuerung und der Modernisierung andererseits. Durch den Lexikonartikel, den Verlauf der Französischen Revolution und den Einmarsch der napoleonischen Truppen werden die konservativen, reaktionären Kräfte gestärkt und die Spaltung des Landes in zwei konträre weltanschauliche Lager, dem der *casticistas* und dem der *afrancesados*, vertieft sich. Die Übermacht und Fremdbestimmung Frankreichs gegenüber Spanien ebnet den Weg für den Rückbezug auf die Tradition und macht den interkulturellen Austausch

³² Interessanterweise ist dies kein singuläres und auch kein spezifisches Verhalten Spaniens. Auch Frankreich reagiert im Dezember 2007 auf den im *Time Magazine* konstatierten „Tod der französischen Kultur“ hilflos aggressiv und versucht den Vorwurf durch eine Aufzählung von französischen Kulturgütern und Beiträgen zum europäischen Geistesleben zu entkräften und bestätigt doch gerade dadurch das Urteil des Chefredakteurs.

problematisch, da dies als Auflösung der Grenzen zwischen Eigenem und Fremden und daher als stark identitätsgefährdend gewertet wird. Der Verlauf der spanischen Aufklärung³³ illustriert diese Dialektik zwischen Eigenem und Fremden hervorragend, da die Texte der spanischen Aufklärung stets eng an den Kontext der Sorge um Spanien, der Suche nach den Ursachen der Dekadenz geknüpft waren und sich die Diskussion nicht an wissenschaftlichen Erkenntnissen entzündete, sondern die Loyalität zum Vaterland zur Glaubensfrage wurde. „[L]a diferencia específica de la ilustración española radica en la tematización, el planteamiento y la defensa de la identidad cultural y nacional de España“ (Christian von Tschilschke 2005: 27).

Neben Lexikonartikeln, apologetischen Schriften und den in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlichten Artikel und Essays, ist es vor allen Dingen die fiktionale Literatur, die auf die soziopolitische Situation des Landes Bezug nimmt. Conchi Palma Ruiz und Fátima Gallego (2001) weisen am Beispiel von Juan Valera (1824-1905) und Emilia Pardo Bazán (1851-1921) nach, dass diese Autoren heterogene Diskurse und Identitätsentwürfe nebeneinander stellen und diskutieren. Benito Pérez Galdós ist ein weiteres Beispiel für die Thematisierung der Lage der Nation durch Werke wie *Doña Perfecta* (1876) oder *Electra* (1892). Ebenso sind die *Artículos de costumbres* (1832-1837) von Mariano Larra zu nennen, die, literarisch höchst anspruchsvoll, ein vielschichtiges und genau beobachtendes Portrait der Gesellschaft abgeben, aber keine nationale Bewegung auslösen. Dies wiederum gelingt Zorrilla (1817-1893), der in seinen Theaterstücken das Nationalgefühl wirksam in Szene setzte. Auch Cadalso setzt sich in den *Cartas marruecas* (1793 publiziert) mit dem Problem der spanischen Identität und der Propagierung einer aufklärerischen Position auseinander. Die Literatur hatte in Spanien stärker als in anderen Ländern die Funktion inne, Medium und Objekt des Identitätsdiskurses zu sein (von Tschilschke 2005: 38).

Bis zum endgültigen Niedergang des Kolonialreichs war die offizielle, stereotypisierende und nationenbildende Selbstbeschreibung mit folgenden Bildern besetzt:

[L]egitimar la existencia de un Estado unido, con pretensiones además de gran potencia europea, basado en una identidad nacional de la que sus participantes podían sentirse orgullosos. Sobre un territorio tan dulce y feraz que demostraba la predilección divina se asentaba un pueblo profundamente religioso, con inmemorial y monolítica adhesión al catolicismo; identificado con

³³ Floeck (1981: 62-76) situiert die spanische Aufklärung als innerspanische Auseinandersetzung um das negative Spanienbild des aufgeklärten Europas. Hielten sich Selbstkritik und Patriotismus zunächst noch die Waage, wird die Distanz zu Frankreich nach der Französischen Revolution zunehmend größer, der apologetische Ton schärfer und die Front der spanischen Aufklärer brüchiger. Die Begeisterung für das Gedankengut der Aufklärung in Frankreich wird durch den verletzten Nationalstolz getrübt.

una monarquía a la que debía la unificación del país y el doblegamiento de los nobles; inclinado por naturaleza hacia los valores nobiliarios, como el honor, la caballeridad o el desprendimiento, antes que a los pragmáticos y utilitarios propios de la sociedad burguesa; y, sobre todo, de probada belicosidad – como atestiguaban desde Tito Livio hasta Mariana –, capaz de morir antes de rendirse, lo cual no sólo garantizaba su independencia sino que le hacía invencible. Como prueba, nada desdeñable en los tiempos que corrían, de le pertenencia al club de naciones privilegiadas, destinadas a dominar sobre el resto del mundo, había también unas posesiones coloniales que se extendían por el Caribe, el Pacífico, África..., en resumen, por «todo el orbe». La raza española [...] le tocaba, como cualquier otra de las europeas, soportar *the white man's burden* [...], la pesada pero honrosa tarea de civilizar a otras [sic] pueblos. (Álvarez Junco 1998: 438-439)

Dieses Zitat lässt deutlich werden, wie Spanien bestrebt ist, mit dem Imperialismus der übrigen europäischen Nationen Schritt halten zu können, wie es den Beweis zu erbringen versucht, als Rasse nicht unterlegen zu sein und die Kontinuität der adligen kriegerischen Tradition mit den dazugehörigen Werten des Mutes und der Glaubensstärke zu erhalten bemüht ist. Das ist ein deutliches Zeichen, dem Vorwurf des *España negra* – wunder Punkt des spanischen Selbstbildes – entgegenzutreten. Das vom Ausland an Spanien herangetragene Fremdbild wird von staatlicher Seite zunächst nicht thematisiert, es sei denn in apologetischen Schriften, sondern das Selbstbild als große kriegerische und siegreiche Nation wird überdimensional hoch gehalten. Die altrömische Geschichte dient bereits als Beispiel und renommierte Schriftsteller aus der Römerzeit werden als Gewährsmänner zitiert. Diese Bezugnahme stellt eine Traditionslinie auf, die ihren Anfang bei der Romanisierung der iberischen Halbinsel nimmt und bis in die aktuelle Gegenwart hineinreicht. Die Verengung der Wahrnehmung auf das Bild des heroischen Kriegers führt zu einer Essentialisierung des Nationalcharakters im Rückgriff auf die iberische Rasse, die mit grundsätzlich positiven Werten besetzt ist. In der Argumentation um das Wesen Spaniens werden Dekadenzerscheinungen dem Eindringen fremder Rassen, wie zum Beispiel der Dynastie der Habsburger auf dem spanischen Thron, zugeschrieben, die eine Politik betrieben, die nicht im Einklang mit dem spanischen Volkscharakter steht und demzufolge notwendigerweise zu einem Verfall führen muss. Die 1878 veröffentlichte Untersuchung *Estudios sobre el engrandecimiento y la decadencia de España* von Manuel Pedregal y Cañedo ist hierfür exemplarisch. Die Konsequenz, die daraus abgeleitet wird, ist, dass eine Rückbesinnung auf die Ursprünge des genuin spanischen Geistes, zu einer Erholung³⁴ führt. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts steht die spanische

³⁴ Die Diktion entspricht dem Zeitgeist des *fin-de-siècle*. Die Diskussion um den Ursprung und die Verbreitung der modernen Rassentheorien begann in Europa etwas gegen Mitte des 19. Jahrhunderts. Etwa zehn Jahre später wird die darwinistische These der natürlichen Selektion sowohl auf biologischer als auch auf kultureller Ebene auf die Gesellschaft übertragen. Das im Jahre 1892 von Max Nordau

Selbsterfahrung im Schatten der Dekadenz. Die kollektive Angst der Unfähigkeit und der Minderwertigkeit sowie das Empfinden von Scham gegenüber anderen Ländern befinden sich in eigentümlicher Spannung zur jahrtausend alten Tradition des Lobes auf Spanien.

1.1.4.2 1898 – Zwischen Tradition und Moderne

Das Problem, die spanische Identität mit Tradition und Moderne in Einklang zu bringen, kulminiert im Gefolge des verlorenen Krieges gegen die USA.

El *Desastre*, en ese contexto, «el 98», no se vieron entonces sino como los síntomas de un mal mucho más profundo, a veces casi como una peripecia. Nostalgia de un mundo perdido, el de un campo vencido por la era industrial; conciencia de que el proyecto liberal, pensado como emancipación del género humano y realizado en una titánica reorganización del mundo rural, se veía abocado a ese fracaso que representaba el surgimiento de la sociedad de clases; necesidad de replantearse todo lo hecho desde por lo menos la *Gloriosa* y, como buenos hijos muchos de ellos de la Institución Libre, de entender cómo habían sido tan pocos los logros y cómo había sido tan solitaria la estrella de un Giner de los Ríos: éstas fueron las reales preocupaciones y las cuestiones centrales que en el cambio de siglo se plantearon los *intelectuales*. De lo que se trataba en fin de cuentas, era de encontrar los posibles fundamentos de una nueva manera de ser del país tras lo que parecía ser el fracaso de un siglo de esperanza liberal. Más que una meditación metafísica sobre la «esencia de España», como demasiado a menudo se afirma, de lo que realmente se trató fue de una desesperada tentativa para lograr su refundación, logrando que volviesen a coincidir, en una armonía posiblemente ya utópica, pueblo y nación. (Carlos Serrano 1998b: 399-400)

Der Ausschlag für die tiefe Erschütterung des Landes ist nicht der Verlust der letzten Kolonien an sich, sondern, dass sich der Verlust zu einem Zeitpunkt ereignet, an dem die restlichen europäischen Länder imperial expandieren. Dies wird zusammen mit der Deklassierung durch ein Land, dem es damals noch an Reputation fehlt, als äußerst demütigend empfunden. Hinzu kommt, dass sich das Verständnis von Volk und Nation und politischer Verantwortung im 19. Jahrhundert gewandelt hat. Wurden die Unabhängigkeitserklärungen der Länder des amerikanischen Kontinents einst noch als Angelegenheit und Versagen des Königs gewertet, so werden die Kriegsniederlage und die letzten Ausläufer des Niedergangs des Kolonialreichs zu einer persönlichen Angelegenheit des Volkes stilisiert und mit Fragen der Unter- bzw. Überlegenheit von Rassen verknüpft. Ab ca. 1850 setzen sich rassenpsychologische Kulturtheorien durch. Die romantische Völkerpsychologie wandelt sich zur empirischen Völker- und Rassenkunde. Dabei wird auf die alte Klimatheorie zurückgegriffen, jedoch nun in einem theoretischen und systematischen Zugriff. Im Zuge der positivistischen Milieutheorie Taines werden Völker in ihrer Eigenart auf eine bestimmte Weise festgelegt, die sich auf den Einfluss von Klima und Rasse gründet. Die Geschichte wird

veröffentlichte Buch *Entartung* steht paradigmatisch für das damals vorherrschende Denken des gesellschaftlichen Verfalls und der Kritik daran.

im 19. Jahrhundert zur letzten, nicht mehr hinterfragbaren Kategorie der Kultur eines Volkes und die Interpretation der historischen Entwicklung eines Volkes nimmt totalitäre Züge an. (Álvarez Junco 1998: 412).

Dass dieses Ereignis von 1898 Spanien so im Kern erschüttert, liegt auch daran, dass mit dem Wegfall des Kolonialreiches die über lange Zeit wirksame und mächtige identifikatorische Klammer³⁵ funktionslos geworden war. Das spanische Selbstbild lebte seit der Eroberung des maurischen Gebiets und der Entdeckung Amerikas durch Kolumbus im Namen der kastilischen Krone von der Idee des Imperiums (Gustavo Bueno 1999: 239-367) und der Missionierung der Völker zum christlichen Glauben. Der Zusammenbruch des Imperiums führt zu einer intensiven Selbstreflexion im Rahmen derer erst wieder eine neue, Identität stiftende Idee definiert werden muss³⁶.

Die spanische Identitätskrise reiht sich ein in die gesamteuropäische Bewusstseinskrise des *fin-de-siècle*³⁷, bringt aufgrund spezifischer Parameter andere kulturelle Reflexionsmuster als in den übrigen westeuropäischen Ländern hervor. Kennzeichnend für Spanien ist, dass, im Gegensatz zum restlichen Europa, die Krise stark mit der nationalen Identität verknüpft wird. Der verlorene Krieg gegen die USA wird als *Desastre*, als katastrophale Niederlage empfunden. „De un solo plumazo, se habían desmontado todas las ficciones de la retórica anterior.“ (Álvarez Junco 1998: 410). Die Rhetorik bestand bis 1898 darin, dass sich Spanien beständig als große und mächtige Kolonialmacht inszenierte.

El *Desastre* de 1898 es, pues, un caso claro de exageración o percepción sobredimensionada de unos acontecimientos, de limitada importancia en sí mismos pero vividos como una desgracia colectiva de proporciones cataclísimas. Percepción errónea que se basaba [...] en factores político-culturales: en el clima nacionalista propio de finales del XIX y en los problemas de la construcción de la identidad española a lo largo de todo el siglo. Lo que «se perdió en Cuba» no fue, en definitiva, algo de gran valor material, sino una ilusión, un ensueño imperial, la ficción de ser todavía uno de los grandes poderes coloniales. (Álvarez Junco 1998: 411)

³⁵ „[P]ocos pueblos hay en el mundo que puedan gloriarse de empresas más heroicas y memorables que nuestra España“ (Santiago Gómez 1855: 13). Abschließend bewertet er Spaniens folgendermaßen: „célebre por sus glorias, grande por sus conquistas [...] y acreditada en todos los tiempos y en todos los países por el valor, buena fe, sufrimiento, sobriedad y religión de sus naturales.“ (Santiago Gómez 1855: 13).

³⁶ Antonio Robles Egea (1998: 45) argumentiert, dass der Wegfall des spanischen Imperialreichs dazu führte, dass Europa für Spanien zum neuen Modell avancieren konnte. Dem ist zu widersprechen, denn gerade Frankreich war in der spanischen Geschichte stets ein wesentlicher Bezugspunkt und der Einfluss Frankreichs auf die Selbstwahrnehmung Spaniens lässt sich bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen. Auch ist entgegen der Behauptung Robles Egeas (1998: 45) Spanien niemals jenseits des europäischen Kontexts angesiedelt gewesen.

³⁷ Allan Megill (1985: xii-xiii) setzt die Krise zwischen den Jahren 1880 und 1920 an. Für „the modern man's homelessness“ macht er den Autoritätsverlust des biblischen Gottes und den Zusammenbruch des Historizismus samt dem damit verbundenen Fortschrittsglauben verantwortlich. Der Verlust der normativen Kraft des Guten, Wahren und Schönen, die rational begründet werden können, ist die ideengeschichtliche Grundlage für die Herausbildung der Moderne und später der Postmoderne.

Dies ruft eine Gruppe von Intellektuellen³⁸ auf den Plan, die Lage der Nation und die Grundfeste der spanischen Identität im Vergleich zu den europäischen Nachbarländern gründlich zu analysieren und zu hinterfragen. Santos Juliá arbeitet in seiner Studie heraus, dass sich in Spanien nach der gescheiterten Revolution von 1868 eine intellektuelle Szene ausbildet.

Lo que aparece a fin de siglo, lo que permite y exige que la voz «intelectual» acabe sustituyéndose, preferentemente en plural, es, por una parte, que los escritores reivindican para intervenir en política los valores inherentes a su propio oficio, una posición en la sociedad que les permite ser autónomos respecto del Estado y, por otra, que se ha consumado, con la consolidación del Estado liberal, la profesionalización de los políticos y el fin de la especie de literatos o de políticos literatos que acompañó los primeros pasos de aquel estado. Lo que les diferencia es, en definitiva, que ejercen su oficio de intelectuales invocando su independencia y su valor y en defensa de la verdad y de la libertad. (Juliá 2004: 62)

Juliá definiert den wesentlichsten Unterschied des neuen Typs von schriftstellernden Intellektuellen³⁹ folgendermaßen:

La diferencia fundamental entre unos y otros no radica tampoco en que narren con nuevos recursos retóricos la historia de la nación o inventen un nuevo mito del ser nacional y vayan a buscar al pueblo en la tradición eterna; tampoco en que constituyan un mundo propio, con sus periódicos, tertulias y agasajos mutuos, un mundo de difícil acceso para aquel pueblo con el que antes andaban mezclados en aventuras políticas. La diferencia como hombres de letras radica en que pretenden intervenir en la vida pública desde una posición separada, reclamando una función específica, y no como cabeza de otras clases o grupos sociales, y que para conseguirlo se dotan de un poderoso instrumento. (Juliá 2004: 63)

Serrano (1991: 106) setzt von 1895 bis 1905 die Blütezeit der Beteiligung der Intellektuellen als Sprachrohr des Volkes am politischen Tagesgeschehen und an der Neuverortung der nationalen Identität und führt als Gründe für das Scheitern die Macht des Monarchie und die immer stärker werdende autonome Arbeiterbewegung an.

Nicht allein die Tatsache, dass Spanien durch den territorialen Verlust von der einst führenden Kolonialmacht endgültig zu einem unbedeutenden Nationalstaat

³⁸ Das Substantiv ‚Intellektuelle‘ fand in Spanien, zwischen 1895 und 1900 Eingang in das soziologische und politische Vokabular und war mit Begriffen wie zum Beispiel ‚Erneuerung‘ konnotiert. (Juliá 2004: 60- 65). In diesem Punkt war Spanien ebenso auf der Höhe der Zeit wie Frankreich. Hier wurde der Begriff im Zusammenhang mit der Affaire Dreyfus zum Schlagwort für das Engagement von Schriftstellern, Zola im genannten Fall, in politischen Fragen. Fox (1997: 112-113) äußert sich zur sozialen Funktion der Intellektuellen, v.a. Unamuno, folgendermaßen: „sienten más que sus compatriotas esta necesidad de estar en comunión con los símbolos y mitos que trascienden las condiciones más concretas e inmediatas de la vida. [...] [E]n España los escritores y pensadores que surgieron alrededor de 1898 constituyen el primer grupo de intelectuales en asumir conciencia clara de su papel rector en la vanguardia política y social“.

³⁹ Miguel de Unamuno schreibt im Artikel „¿Quiénes son los intelectuales?“, der am 13.07.1905 in *Nuevo Mundo* erschien: „De cada veinte veces que se habla de intelectuales, las diecinueve se trata de literatos, meros literatos, autores de poesías, dramas o novelas. Apenas se llaman a sí mismos intelectuales sino los literatos. Cuando oigo a algún desconocido decir “nosotros, los intelectuales...”, me digo al punto: ¡vamos, éste es literato! [...] No puede ni debe consentirse que traten los literatos de monopolizar el dictado de intelectuales, cuando se puede ser un muy apreciable, y hasta en ciertos aspectos técnicos, admirable literato y un pésimo intelectual, o mejor dicho, un *intelectual*“. Zur Rolle Unamunos als Intellektueller und seine Beteiligung am öffentlichen und politischen Leben vgl. Fox (1988: 233-257).

zusammenschrumpft, führt zur nationalen Identitätskrise, sondern auch die schon lange währenden politischen Krisen, die nicht erfolgte Industrialisierung, die starke klerikale Ausrichtung des Landes und die Randständigkeit auf allen Gebieten der Wissenschaften⁴⁰. All dies wurde schon länger diskutiert, aber erst in der Folge des Kubakrieges öffnet sich das Bewusstsein dafür in einem weit höheren Maß als dies vorher der Fall war. Das Zusammenspiel von Erfahrungen des Niedergangs und des Verfalls auf verschiedenen gesellschaftlichen Sektoren im Vergleich zum restlichen Europa erscheint in der nationalen Selbstreflexion als existentielle Bedrohung.

Ahora bien, que de la batalla naval el enemigo escapara indemne y que la escuadra española no fuera capaz siquiera de plantar cara, de entrar en combate, al exceder los más negros vaticinios, sirvió para convertir aquella guerra disparatada en un desastre nacional, en la culminación de una decadencia sin paliativos, en la imagen perfecta de la muerte de España. El desastre era, en efecto, total, inapelable, no porque España saliera derrotada, sino porque salía humillada, que no es exactamente lo mismo. Y de tal tipo de derrota no podía ser culpable únicamente la Corona, ni el Gobierno, no la Marina, ni el Ejército. No era culpable nadie, o mejor, los culpables eran todos, y el resultado, o la causa, fue, que todos, o sea, España, estaba muerta. [...] [L]a guerra había venido a recorrer el velo que ocultaba la inexistencia de España como nación y como estado. [...] Por eso el lenguaje dominante no será desde luego el de la venganza patriótica, sino el de la angustia, tristeza, luto y dolor de España. (Juliá 2004: 86)

Juan Pan-Montojo (1998: 11) stellt die gesellschaftlichen Veränderungen, die Urbanisierung und die damit einhergehende Umstrukturierung der Agrarwirtschaft, die beginnende punktuelle Industrialisierung und ein verstärkt virulent werdendes Bewusstsein für Klassenunterschiede in den breiten Zusammenhang der Liberalismuskrise⁴¹: „una crisis más amplia del liberalismo, para la que esa fecha resultó un momento de aceleración, pero no de ruptura“. Die Veränderungen auf den genannten Gebieten führen in den Regionen an der Peripherie, die nach mehr Autonomie streben, zu einem erneuten Aufflammen der Debatte über die ihrer Meinung nach ungerechtfertigte zentralistische politische Organisation Spaniens. Sie untermauern ihre Forderungen mit historischen und wirtschaftlichen Argumenten, so dass die

⁴⁰ Eine entscheidende bildungspolitische Neuerung gelang Francisco Giner de los Ríos, als er 1876 die *Institución Libre de Enseñanza* errichtete, eine Bildungsinstitution, die sich auf Basis des Krausismus für die Freiheit in der Wissenschaft stark machte. Die *ILE* stellte ein Bildungsangebot jenseits der klerikalen Bildungseinrichtungen dar, das sich zum Ziel setzte, mündige, gebildete, unparteiische und für den Fortschritt offene Bürger hervorzubringen. Die *Institución Libre de Enseñanza* brachte einige Denker hervor, die die Literatur, Kunst und die Politik des Landes zu Beginn des 20. Jahrhundert maßgeblich beeinflussten. Zur Rolle der *ILE*, die neben dem *Ateneo de Madrid* wesentlich am Entstehen eines öffentlichen Raums zur Diskussion und Divulgation der nationalen Kultur Spaniens beitrug, vgl. Fox (1997: 27-34).

Mecke (1998c: 421-422) allerdings macht den Krausismus dafür verantwortlich, dass durch ihn das kritische Potential der modernen Rationalität ausgeblendet wird, da Religion und Wissenschaft „in einer illusionären Versöhnung miteinander vereint“ werden.

⁴¹ Die wirtschaftliche und landwirtschaftliche Krise, der gesellschaftliche Wandel, bedingt durch die Verstädterung und den wachsenden Kapitalismus, sowie die Kolonialkriege werden von Juan Pablo Fusi und Antonio Niño (1997: 24) unter dem Schlagwort der Krise des Restaurationsstaates zusammengefasst.

Nationalismusfrage sich nicht nur darauf beschränkt, dass Spanien sein Verhältnis zu Europa neu zu bestimmen sucht, sondern die Diskussion um die Definition von Nation auch eine heiß umkämpfte innerspanische Angelegenheit ist. Die Kernfrage der problematischen Neuausrichtung der spanischen Identität lautet:

¿Cómo se puede conservar la identidad cultural del país mientras que se modernizan – y en el marco del discurso de la época esto quería decir europeízan – la sociedad y la cultura?
El problema que se plantea a los discursos del 98 – la ambigüedad del término, que engloba dos fines de siglo viene a propósito – es entonces un problema de identidad que se manifiesta tanto en el nivel estético como en el nivel intelectual, tanto en su dimensión individual como en la dimensión colectiva. En ambos casos los resultados obtenidos están impregnados de una ambigüedad y heterogenidad fundamentales. (Mecke 1998b: 120)

1.1.4.3 Autoexotismus – Zwischen Selbstentfremdung und Wiederaneignung

Die Inbesitznahme Spaniens als das Andere Europas und als Kontrastfolie für die kulturelle Identität Europas führt aufgrund des hierarchischen Gefälles zu einer Ausdehnung des europäischen Terrains auf Spanien und damit zur kulturellen Enteignung Spaniens⁴². In der innerspanischen Identitätsdebatte gewinnt die Position der radikalen Abgrenzung Spaniens von Europa die Oberhand. Die Alterität zu Europa ist die Grundlage des spanischen Selbstverständnisses. Daher ist es folgerichtig, die spanische kulturelle Identität dort anzusiedeln, wo sie sich von anderen Symbolsystemen grundlegend unterscheidet. Dies führt zu einer Postulierung der absoluten Originalität und unveränderbaren Besonderheit seiner selbst. Der Schmerz und die Melancholie, hervorgerufen durch die Erfahrung des Niedergangs, wandeln sich zu einem Empfinden der Überlegenheit (yoísmo), was ein Empfinden der Komplementarität zu Europa ausschließt. Das Andere wird als nicht dialektisierbarer Gegensatz betrachtet (Pageaux 1992: 260) und als das absolut Andere instrumentalisiert, was aus spanischer Sicht eine Umkehrung der Hierarchien der Selbst- und Fremdwahrnehmung im spanisch-europäischen Kontext bedeutet. Eine Form des Autoexotismus ist es, das Eigene gegenüber dem Anderen als so fremd zu setzen, dass es für die Mitglieder des anderen Kollektivs nicht adäquat wahrnehmbar und daher nicht zu beurteilen ist.

Peter Brenner (1989: 18) verweist unter Bezugnahme auf Helmuth Plessner darauf, dass an der Grenzziehung zwischen Eigenem und Fremdem geschichtliche, gesellschaftliche und politische Leitlinien der jeweiligen Kultur sichtbar werden. Die Grenze ist daher stets fließend und dem Wandel unterworfen und hängt auf das Engste mit der

⁴² Die grundlegend neue Perspektive, den Identitätsdiskurs der Generation von 1898 im Zusammenhang mit der postkolonialen Theoriebildung zu untersuchen, wurde von Mecke (1998b: 118) in die Forschung eingebracht.

Selbstdefinition des Kollektivs zusammen. Brenner (1989: 22) argumentiert weiter, dass sich die zunehmende Vereinheitlichung der Wirklichkeit in der Neuzeit, die in den Naturwissenschaften ihren Ursprung genommen hatte, auf die Auffassung von Kultur ausgedehnte. Die Vielfalt der empirischen Wirklichkeit wird auf Kategorien, Strukturen und Gesetze reduziert, die sich in die bestehende Weltordnung einfügen. Das Neue, das nicht in das Ordnungssystem einzuordnen ist, wird, um es mental bewältigen zu können, zum Exotischen gemacht. Dies ist ein Abgrenzungsmechanismus, der das Phänomen des Exotischen singularisiert und es dennoch in die eigene Erfahrungswelt eingliedert. Jedoch wird das Exotische als das Fremde, als das Andere begriffen, mit der Konsequenz, dass ihm oppositionelle Qualitäten in Relation zum Eigenen zugeschrieben werden. Gegen diese Zuschreibung und Instrumentalisierung von Seiten des europäischen Auslandes wehren sich die Intellektuellen Spaniens, indem sie auf das von Pageaux dargestellte Muster rekurrierten, sich als das Unbeschreibbare Andere zu stilisieren.

Eine weitaus interessantere Variation als die oben beschriebene Form des Autoexotismus ist jedoch die Neuentdeckung seiner selbst im Zeichen des Fremden. Man setzt das Eigene für sich selbst als Fremd und schaut sich selbst mit einem unvoreingenommenen Blick an. Die spanische Herangehensweise an die Neuentdeckung des Eigenen durch die Autoren der Generation von 1898 ist ganz konkret zu verstehen. Der eigene Raum, das eigene Territorium wird durchwandert, bisher unbekannte Landstriche werden entdeckt und im Genre des Reiseberichts – Medium *par excellence* der europäischen Fremdwahrnehmung – einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Diese Selbsterkundung steht weniger im Zusammenhang mit der Dialektik der Fremd- und Selbstwahrnehmung als mit den Differenzen innerhalb der eigenen Kultur. Dabei wird der Gegensatz zwischen Urbanität und Ruralität als Gegensatz zwischen Kultur und Natur stilisiert. Die Kultur der Stadt, der dynamische Motor der gesellschaftlichen Entwicklung und Modernisierung, wird als unbefriedigend erlebt und löst einen Prozess der kulturellen Selbsthinterfragung aus, der ganz im Zeichen der Wiederaneignung der Vergangenheit steht. Die kulturelle Selbstwahrnehmung beschränkt sich auf das gemeine Landvolk, dem Unschuld, Reinheit und eine natürliche gemeinschaftliche Verbundenheit unterstellt wird, und das stark mit dem modernen dynamischen Stadtmenschen kontrastiert wird, der als Fragment oder Einzelwesen gesehen wird. Der Begriff des Zuhauses verblasst mit zunehmender Mobilität. Die Wanderungen Azoríns oder

Unamunos sind das anschauliche Dokument einer Suche nach der alten, ehemaligen kulturellen Verortung, die sie in den Dörfern vermuten, sie sind auch das Zeichen für eine Suche nach Kontinuität und Wiederbestätigung der an sich vergangenen Tradition. Das Phänomen der Vermassung weckt die Sehnsucht nach Gemeinschaft, nach persönlichen, nicht funktionalen Beziehungen. Das Leben auf dem Land vollzieht sich in zyklischer Zeitwahrnehmung, was eine ahistorische und unwandelbare Konzeption von Identität begünstigt. Die Geschlossenheit der Dorfgemeinschaft suggeriert angesichts der Krise Zuverlässigkeit und Vertrauen. Die Landbevölkerung, ihr Charakter und ihre Lebensformen werden als ursprünglichste, reinste und echteste Manifestation der nationalen Identität inszeniert. Somit wirkt der Rückbezug auf die vormoderne Lebensform der Dorfgemeinschaft in der kastilischen Hochebene identitätsvergewissernd. Die Exotisierung des Landlebens und die Betonung der Gemeinschaft im Gegensatz zur Vergesellschaftung (Ferdinand Tönnies 1963 [1887]) und der damit einhergehenden Anonymisierung der Städte ist kein spanischer Sonderweg, sondern ein im 19. Jahrhundert weit verbreitetes Phänomen. Diese Nostalgiebewegung ist eine Gegenreaktion auf die Angst vor der Vereinzelung in der Moderne und eine Kritik der Moderne, indem der Gegensatz zwischen Stadt und Land zu einem Gegensatz von Kultur und Natur aufgebaut wird. Durch die Rückbindung der Identität an die Natur, gleichsam eine Naturalisierung der Identität, wird sie authentifiziert und legitimiert, verspricht Wahrheit und Sicherheit. Dahinter steht die Furcht des Individuums vor der Fragmentarisierung und vor dem mit der Pluralisierung der Gesellschaft einhergehenden Identitätsverlust. Die zunehmende Individualisierung bringt eine immer stärkere Personalisierung der individuellen Erfahrung mit sich. Dadurch trennt sich das Individuum in einem immer höheren Maße vom Fluss der kollektiven historischen Erfahrung ab. Im Zuge einer kollektiv angelegten Identitätsvergewisserung muss die Individualisierung zugunsten eines homogenen, allgemeingültigen Erfahrungsraums zurückgenommen werden. Das historisch erfolgreichste Konzept, dies umzusetzen, ist das naturalisierte Identitätskonzept der Nation oder des Volkes, das eine essentialistische Identität im Alltag erzeugt und dem holistischen Selbstverständnis von Kollektiven entgegenkommt.

Dem Raum der kastilischen Hochebene wird ebenfalls Unwandelbarkeit zugeschrieben, was den Effekt der Rückversicherung verstärkt. Außerdem wird die Landschaft der kastilischen Meseta kulturell überformt, sei es durch historische Ereignisse oder literarische Figuren, so dass hieraus eine kulturelle Matrix entsteht, die die kulturellen

Wurzeln präsent werden lässt und so die Tradition physisch erfahrbar macht. Dies suggeriert Zeitlosigkeit und Allgemeingültigkeit und lässt die Angst vor kulturellem Wandel obsolet werden. An der Identitätsfindung im Zeichen der Landschaft, interpretiert als Natur, als unveränderte Manifestation des Willens einer überirdischen Kraft, lässt sich aber auch die Krise des Glaubens an Gott und des Glaubens an die Macht der Repräsentationen ablesen.

Eine Zukunftsversion aus der Gegenwart heraus zu entwickeln scheint nicht möglich zu sein, da die Kultur sich selbst fremd geworden ist und ihr dadurch die Kraft zur kreativen Weiterentwicklung fehlt. Um diese Selbstentfremdung aufzuheben, versuchen die Schriftsteller der Generation von 1898, sich die ferne Vergangenheit anzueignen und die ferne Vergangenheit als präsent erlebbar zu machen. Die Verschmelzung von Gegenwart und Vergangenheit in einem ewigen, ahistorischen Raum bewirkt eine Engführung des aktuellen Erlebens der Selbstentfremdung mit den historischen Wurzeln.

Die Aktualisierung des Gedächtnisses der kulturellen Wurzeln bewirkt eine Rückversicherung und Neubeschreibung der Selbstwahrnehmung und führt zu einer affirmativen Identität, da dies in einem Raum geschieht, der sich deutlich vom industrialisierten Spanien (Asturien, Katalonien), dem modernen Europa und dem von Europa fremdbesetzten Andalusien unterscheidet. Damit sind die Kriterien, das ‚Andere‘ und gleichzeitig doch das ‚Eigene‘ zu sein, im Rahmen der binären cross-kulturellen Wahrnehmung erfüllt. Das Prinzip der Außenwahrnehmung, Spanien sei anders als Europa, wird übernommen, aber es wird ein eigener Raum, der nicht schon von der europäischen Fremdperspektive diskursiv besetzt worden ist, okkupiert und mit einer eigenen Interpretation der kulturellen Vergangenheit beschrieben.

Die Aneignung der kulturellen Vergangenheit ist nicht so sehr als Wiederaneignung und Rückkehr zu den Wurzeln zu interpretieren, wie dies oft bei ehemals kolonialisierten Kollektiven zu beobachten ist, sondern ist autonomer, da hier die Vergangenheit nicht als das Vergessene, wieder zu Konstruierende gesehen wird, sondern als schon Vorhandenes, Bekanntes die Möglichkeit bietet, trotz aller Verunsicherung, sich gegenüber Europa selbstbewusst zu behaupten.

Eine weitere, sich schon der extremsten Form des Autoexotismus annähernde Ausprägung ist die Herangehensweise Azoríns. Durch seine spezifische Inszenierung der ästhetischen Betrachtung setzt er sich selbst als fremd gegenüber dem Objekt seiner Beobachtung. Unamuno, Azorín und auch Machado nähern sich dem Gegenstand

phänomenologisch an. Hierin zeigt sich die autoexotische Dichotomie, denn die Diskursproduzenten entstammen nicht der Landbevölkerung, sondern suchen die kleinen Dörfer in Exkursionen auf. Sie erfahren das Fremde in der eigenen Kultur und machen das eigene Andere für ihre Zielgruppe – wiederum nicht die Landbevölkerung, sondern die intellektuellen Stadtmenschen – erfahrbare, erlebbar, nachvollziehbar. Dabei ist die Suche nach der spanischen Identität stets auch mit dem Versuch verbunden, die eigene Identität zu beschreiben, sich im literarischen Betrieb zu verorten und einen eigenen Stellenwert innerhalb der spanischen Literaturgeschichte zu beanspruchen.

Das Eigene mit fremden Augen sehen ist die vollkommenste Form von Autoexotismus. In *Essai sur l'exotisme* versucht Victor Segalen (1978 [1904-1918]), das Phänomen der Fremdheit als Gefühl des Diversen ontologisch zu fassen und umschreibt den Exotismus, verstanden als eine Ästhetik des Diversen folgendermaßen:

Analyse : le pouvoir de sentir le divers contient, devrais-je avoir dit, deux phases : dont l'une réductible : l'un des éléments divergents est nous. Dans l'autre, nous constatons une différence entre deux parties de l'objet. Cette seconde doit se ramener à la première si l'on veut en faire une sensation d'exotisme : alors, le sujet épouse et se confond pur un temps avec l'une de parties de l'objet, et le Divers éclate entre lui et l'autre partie. Autrement, pas d'exotisme. (Segalen 1978 [1904-1918]: 59)

Segalen postuliert ein Subjekt, das in der Lage ist, ein Objekt als mehrteilig, als kein homogenes Ganzes wahrzunehmen. Dadurch wird innerhalb des Objekts eine Differenz markiert. Das Subjekt macht sich einen Teil des Objekts zu eigen, das Gefühl des Diversen entsteht zwischen dem Subjekt und dem nicht angeeigneten Teil des Objekts. Das Gefühl des Diversen, des anders Auffassens, des Exotischen lässt sich für alle Bereiche geltend machen: für den geographischen Raum, für das Naturerlebnis, für die Zeit, für das andere Geschlecht, auch für die eigene Heimat, wenn man sich von ihr distanziert hat und aus der Ferne auf sie blickt. Ähnlich formuliert es Maurice Merleau-Ponty (1986 [1959]: 20): „[E]s geht darum zu lernen, wie man das, was unser ist, als fremd, und das, was uns fremd war, als unsriges betrachtet.“. Segalen schreibt dem Diversen die Kraft zu, die Existenz zu verherrlichen und proklamiert die Differenz als fundamentales Gesetz der Intensität des Gefühls, des Erlebens:

[C]e n'est point comme unique ressort d'esthétique, mais comme la Loi fondamentale de l'Intensité de la Sensation, de l'exaltation du Sentir ; donc de vivre. C'est par la Différence, et dans le Divers, que s'exalte l'existence. (Segalen 1978 [1904-1918]: 75)

Autoexotismus in Reinform und als authentische Form der Wahrnehmung im Sinne von echt, grundlegend und genuin, ist ein nahezu unmögliches Unterfangen, da die Wahrnehmung kulturell präfiguriert ist und die Wahrnehmung des Eigenen an die Differenz zum Anderen gebunden ist und umgekehrt. Das Eigene und das Fremde sind

relationale Begriffe, deren Grenzen sich verschieben, aber nicht auflösen können. Der Versuch der spanischen Autoren zu Beginn des 20. Jahrhunderts, sich der spanischen Identität durch eine ästhetische Sichtweise anzunähern, die einen phänomenologischen Ansatz beinhaltet, ist ein Ausweg aus dem Dilemma der von Außen erfolgten Festlegung und der Lähmung des eigenen, unverstellten Blickes auf sich selbst. Dies gelingt den Autoren in den Punkten, wo sie sich in einer neuartigen, von spanischen Autoren bisher noch nicht praktizierten Betrachtungsweise dem eigenen Land annähern, wie zum Beispiel in den Beschreibungen der kastilischen Landschaft. Es gelingt ihnen nicht, wo sie die kastilische Landschaft mit Teilen der kulturellen Vergangenheit Spaniens aufladen, weil sie dann das phänomenologisch diverse Eigene zugunsten des bipolaren Gegensatzes Spaniens gegenüber Europa homogenisieren. Damit befinden sie sich wiederum in der zirkulären Schleife der Partikularisierung des Eigenen als Abgrenzungsmechanismus gegenüber dem Anderen.

Die Festschreibung der spanischen kulturellen Identität beruht auf der Projektion der Differenz zu Europa und auf der Imagination, sich selbst als das Andere zu sehen.

La imagen condiciona la identidad. Y viceversa, porque en el fondo no puede haber una sin la otra. El problema, a su vez, es que no puede haber una sin la otra. El problema, a su vez, es que no puede haber «identidad» sin comparación, es decir, sin saber en qué somos iguales a los otros y en qué diferentes. (Núñez Florencio 2003: 291)

Die Autoexotisierung Spaniens offenbart das Gefühl der Schwäche gegenüber Europa, denn das Eigene, das durch eine ästhetisierte Sichtweise neuartig zur Darstellung gebracht wird und damit in gewisser Weise fremd wirkt, wird überhöht. Jedoch tritt in den Beschreibungen der kastilischen Landschaft durch Azorín eine eigene Exotik zutage. Diese resultiert aus der übernommenen Exotik französischer Spanienreisender, wodurch es dem Autor gelingt, zur spanischen Kultur in Differenz zu treten. Daraus entwickelt sich ein Selbstbild der kulturellen und ethischen Überlegenheit gegenüber Europa. Die spanische Selbstauffassung, das Gegenteil Europas zu sein, gleicht einem Oszillieren zwischen Affirmation und Negation der eigenen traditionellen kulturellen Identität. Bei der Wiedergabe der kastilischen Landschaft samt seiner Bewohner wird daher kein nostalgisches Idyll rekonstruiert, sondern der Raum bleibt asketisch leer in den Gedichten Machados, wird metaphysisch aufgeladen bei Unamuno und verdichtet sich zu einem kollektiven Erlebnisraum bei Azorín.

1.2 Die kulturelle Praxis des Herstellens und Verhandelns von Identitätsräumen

Kollektive beziehen ihre Identität aus Erinnerungen, die durch die kulturelle Praxis als gemeinsames Gut etabliert und stetig gepflegt werden. Für das Gemeinschaftsgefühl spielen kulturelle Artefakte und insbesondere deren symbolischer Gehalt eine entscheidende Rolle. Im kollektiven Gedächtnis vermengen sich Materialität und Imaginäres zu einer eigenen kulturellen Sphäre. Von besonderer Bedeutung sind dabei die Anschaulichkeit, die Bildlichkeit und das schnelle Erfassen der transportierten Inhalte. Wichtig sind auch verbleibende Leerstellen, weil dadurch ein Freiraum für Interpretationen geschaffen und eine Identifikationsfläche für die Individuen bereitgestellt wird, die ihnen den Zusammenschluss zu einer Gruppe ermöglichen. Die Überführung der Inhalte in eine materielle Form macht sie überhaupt erst kommunizierbar. Der Raum dient im metaphorischen wie tatsächlichen Sinn der Herausbildung und dem Erhalt von kollektiven Identitäten. Der reale und auch der imaginierte Raum erzählen in ihrer künstlerischen Repräsentation und damit kulturellen Praxis Geschichten, durch die sie umgeformt und in Besitz genommen werden können⁴³.

1.2.1 Versuche zur konzeptuellen Bestimmung von Raum

1.2.1.1 Philosophische Raumvorstellungen

Die Ordnungsprinzipien ‚Raum‘ und ‚Zeit‘ wurden von Immanuel Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* (1781) als Kategorien definiert, die unserem Denken vorausgehen und die unsere Vorstellungskraft strukturieren⁴⁴. Raum ist somit eine Form der sinnlichen Anschauung und Ordnungsprinzip des menschlichen Denkens. Das Subjekt wird als Zentrum der Erkenntnis begriffen, um das herum die Dinge ausgerichtet sind. Die Wahrnehmung der Dinge unterliegt den Kategorien des Verstandes, der sie seiner

⁴³ Vgl. bell hooks (1990: 152): „choosing the margin as a Space of radical openness“.

⁴⁴ In §2 des ersten Abschnitts der „Transzendentalen Ästhetik“ schreibt Kant: „Der Raum ist eine notwendige Vorstellung, a priori, die allen äußeren Anschauungen zum Grunde liegt. [...] Der Raum ist kein diskursiver, oder, wie man sagt, allgemeiner Begriff von Verhältnissen der Dinge / überhaupt, sondern eine reine Anschauung. [...] Er ist wesentlich einig, das Mannigfaltige in ihm, mithin auch der allgemeine Begriff von Räumen überhaupt, beruht lediglich auf Einschränkungen.“ (Kant 1966 [1781/1787]: 85-86). In §4 des zweiten Abschnitts schreibt Kant: „Die Zeit ist eine notwendige Vorstellung, die allen Anschauungen zum Grunde liegt. Man kann in Ansehung der Erscheinungen überhaupt die Zeit selbst nicht aufheben, ob man zwar ganz wohl die Erscheinungen aus der Zeit wegnehmen kann. Die Zeit ist also a priori gegeben. In ihr allein ist alle Wirklichkeit der Erscheinung möglich. Diese können insgesamt alle wegfallen, aber sie selbst (als die allgemeine Bedingung ihrer Möglichkeit) kann nicht aufgehoben werden.“ (Kant 1966 [1781/1787]: 94).

Erkenntnisstruktur entsprechend, nie aber das Ding an sich erfasst⁴⁵. Kant postuliert die Apriorizität des Raums, die er als lebensweltlich fundiert ansieht. Der Begriff des Raumes ist reine Anschauung und daher erster formaler Grund der Sinnenwelt. Man kann zu dem Begriff des Raums nur auf dem vorbegrifflichen Weg kommen. Raum ist kein Produkt der individuellen Wahrnehmung, sondern er besitzt die empirische Realität eines Objektes und auch eine transzendente Idealität, wie die geometrische Konstruktion zeigt. Raum ist für Kant weder, wie für Isaac Newton, das unermessliche Behältnis, noch verschwindet er, wie Gottfried Wilhelm Leibnitz argumentierte, wenn es keine Objekte in ihm gibt. Wahrnehmung und Raum werden zu voneinander abhängigen Variablen. Kants Verbindung einer spontanen mit einer rezeptiven Tendenz der Wahrnehmung sprengt traditionelle Wahrnehmungsmodelle, indem sie die diesen zu Grunde liegende Subjekt-Objekt-Dichotomie, die es nur erlaubt, Wahrnehmung als objektiven, reduktiven Prozess der Verarbeitung sinnlicher Daten durch ein Subjekt zu sehen, auf ein Drittes bezieht.

Weil in uns aber eine gewisse Form der sinnlichen Anschauung a priori zum Grunde liegt, welche auf der Rezeptivität der Vorstellungsfähigkeit (Sinnlichkeit) beruht, so kann der Verstand, als Spontaneität, den inneren Sinn durch das Mannigfaltige gegebener Vorstellungen der synthetischen Einheit der Apperzeption gemäß bestimmten, und so synthetische Einheit der Apperzeption des Mannigfaltigen der sinnlichen Anschauung a priori denken, als die Bedingung, unter welcher alle Gegenstände unserer (der menschlichen) Anschauung notwendiger Weise stehen müssen, dadurch denn die Kategorien, als bloße Gedankenformen, objektive Realität, d.i. Anwendung auf Gegenstände, die uns in der Anschauung gegeben werden können, aber nur als Erscheinung bekommen; denn nur von diesen sind wir der Anschauung a priori fähig.

Die Synthesis des Mannigfaltigen der sinnlichen Anschauung, die a priori möglich und notwendig ist, kann figürlich (*synthesis speciosa*) genannt werden, zum Unterschiede von derjenigen, welche in Ansehung des Mannigfaltigen einer Anschauung überhaupt in der bloßen Kategorie gedacht würde, und Verstandesverbindung (*synthesis intellectualis*) heißt; beide sind transzendental, nicht bloß weil sie selbst a priori vorgehen, sondern auch die Möglichkeit anderer Erkenntnis a priori gründen.

Allein die figürliche Synthesis, wenn sie bloß auf die ursprünglich-synthetische Einheit der Apperzeption, d.i. diese transzendente Einheit geht, welche in den Kategorien gedacht wird, muß, zum Unterschiede von der bloß intellektuellen Verbindung, die transzendente Synthesis der Einbildungskraft heißen. Einbildungskraft ist das Vermögen, einen Gegenstand auch ohne dessen Gegenwart in der Anschauung vorzustellen. [...] So fern die Einbildungskraft nun Spontaneität ist, nenne ich sie auch bisweilen die produktive Einbildungskraft, und unterscheide sie dadurch von der reproduktiven, deren Synthesis lediglich empirischen Gesetzen, nämlich denen der Assoziation, unterworfen ist, [...]. (Kant 1966 [1781/1787]: 191-193).

⁴⁵ „Die Kategorien des Verstandes dagegen stellen uns gar nicht die Bedingungen vor, unter denen Gegenstände in der Anschauung gegeben werden, mithin können uns allerdings Gegenstände erscheinen, ohne daß sie sich notwendig auf Funktionen des Verstandes beziehen müssen, und dieser also die Bedingungen derselben a priori enthielte. Daher zeigt sich hier eine Schwierigkeit, die wir im Felde der Sinnlichkeit nicht antreffen, wie nämlich subjektive Bedingungen des Denkens sollten objektive Gültigkeit haben, d.i. Bedingungen der Möglichkeit aller Erkenntnis / der Gegenstände abgeben: denn ohne Funktionen des Verstandes können allerdings Erscheinungen in der Anschauung gegeben werden.“ (Kant 1966 [1781/1787]: 165).

Kants Einbildungskraft produziert Anschauungen, indem sie diese auf Vorstellbares bezieht, Vorstellbares, das einen räumlichen und zeitlichen Horizont der Wahrnehmung eröffnet, ohne selbst bereits anschaulich zu sein (Hermann Doetsch 2004: 24). Damit ist die Unterscheidung zwischen einem Innen des Subjekts und Objekten außerhalb des Subjekts hinfällig, ebenso wie die Hierarchisierung von Raum und Zeit. Die Gebundenheit an den Körper bedingt das Bedürfnis nach Anschauung, da dadurch die Orientierung im Raum gewährleistet ist. Doetsch arbeitet in seinem Aufsatz die Trias von Medialität, Räumlichkeit und Körperlichkeit in der Transzendentalphilosophie Kants heraus.

Anschauungen bilden sich aufgrund einer körperlichen Affizierbarkeit, indem sie im medialen Prozess der Einbildungskraft in räumlichen und zeitlichen Koordinaten ins Bild gesetzt werden. Erst in diesem Bild entstehen aus einer differenziellen Körperlichkeit und einer unverfügbaren Masse an Daten Subjekt und Objekt der Anschauung, ein Ich, das ein Anderes wahrnimmt. (Doetsch 2004:27)

Die Räume der Wahrnehmung, die Wahrnehmungsräume sind ein relativer Raum, da die Wahrnehmung keine reine Abbildung momentaner Reize ist, sondern gegenwärtige Reize mit vergangenen Bildern verknüpft werden, woraus wiederum zukünftige Bilder entstehen. Kant betont also die Performativität von Wahrnehmung und die Medialität von Wahrnehmung, welche der Performativität vorgängig ist und situiert die Konstitution der Wahrnehmung innerhalb der menschlichen Psyche. Einbildungskraft ist in aufklärerischer Haltung Erkenntniskraft. Als Kraft der bildlichen Reproduktion ist sie nahe bei Gedächtnis und Erinnerung angesiedelt und ist darüber hinaus von Bedeutung, da sie unterschiedliche Wahrnehmungen synthetisieren kann (Erdmut Jost 2005: 31).

1.2.1.2 Semiotische Beschreibungsmodelle des Raums

Lotman (1972: 22) fasst literarische Texte als sekundäres modellbildendes System, als an sich umgrenzten Raum auf und bezieht auch mit ein, dass die visuelle Wahrnehmung des Menschen zur Folge hat, dass „in der Mehrzahl der Fälle die Denotate verbaler Zeichen irgendwelche räumlichen, sichtbaren Objekte sind“ (Lotman 1972: 312), so dass auch verbalisierte Modelle visuell rezipiert werden. Da nach Lotmans strukturalistischer Theorie die Struktur des Raums, der in einem Text abgebildet ist, der Struktur des Raumes der außerliterarischen Welt gleicht, wird die Wirklichkeit grundlegend über die Mittel der Sprache der räumlichen Relationen⁴⁶ gedeutet. Die

⁴⁶ Lotman geht von binären Feldern aus, die disjunktiv sind. Daher nimmt die Grenze in ihrer Unüberschreitbarkeit in seiner Kultur- und Literaturtheorie eine wesentliche Bedeutung ein. Lotmans

räumlichen Relationen werden zum Material für den Aufbau von Kulturmodellen und entfernen sich dabei von ihrer räumlichen Denotation. Diese Systematik funktioniert auch umgekehrt: Die menschliche Wahrnehmung übersetzt Begriffe, die an sich nicht räumlicher Natur sind, in räumlich angeordnete Beziehungen, wodurch spezifische Kulturmodelle entstehen. Dass dies keinen Universalismus darstellt, wird daran deutlich, dass Raummodelle historisch und nationalsprachlich unterschiedliche Formen angenommen haben, aus denen das dahinterstehende Weltbild, das dem jeweiligen Kulturtyp zu eigen ist, ersichtlich wird. Da Kulturen den Raum modellieren und eine individuelle Wahrnehmung der Umgebung hervorbringen, wo sie sich selbst in Relation zum Gegenüber verorten, lassen sich Kulturen als imaginäre Räume lesen (Bernhard Teuber 2001: 190). Die Sprache kann in der Darstellung der räumlich strukturierten kulturellen Modelle herkömmliche Wahrnehmungsmuster widerspiegeln, bestätigen oder mit dem allgemeinen System konfliktieren. Zweiteres führt dann zu einer Entautomatisierung der Sprache des Systems.

Die Arbeitsgruppe „Raum – Körper – Medium“⁴⁷ der Ludwig-Maximilians-Universität München unterscheidet hinsichtlich der Raumfrage analog zum Zeichenmodell nach Charles W. Morris drei Ebenen: Technische Räume, semiotische Räume und kulturpragmatische Räume. Die technischen Räume, etwa die Fotografie oder Texte, stellen die Grundlage der semiotischen Raumerzeugung dar. Semiotische Räume werden medial hergestellt und sind in ein größeres kulturelles Gefüge eingebettet, das selbst ebenfalls räumlich strukturiert ist. Die kulturpragmatische Wahrnehmung des Raums unterscheidet sich von der semiotischen Raumwahrnehmung darin, dass die semiotischen Ordnungen selbst in Frage gestellt werden und ihre historische und medientechnische Bedingtheit reflektiert wird.

1.2.1.3 Raumwahrnehmung als soziologische Kategorie

In der Soziologie herrschen zwei Thematisierungsformen des Raums vor: die handlungstheoretische und die marxistische. Der Raum wird als Organisationsform des Nebeneinanders und der gleichzeitigen Platzierungen gesehen. Der Raum ist kein Objekt, sondern er entspannt sich zwischen zwei Objekten. Raumuntersuchungen

Modell der binären Opposition ist verhältnismäßig statisch. Spätere Auseinandersetzungen mit dem Thema ‚Raum‘ favorisieren das Nebeneinander von unterschiedlichen Räumen, die jedoch nicht gleich bewertet sein müssen: Michel Foucault (1990 [1966]): Heterotopie; Michel de Certeau (1988 [1980]): Parcours/Carte oder Marc Augé (1992): non-lieux.

⁴⁷ <http://www.raumtheorie.lmu.de/> [06.06.08].

konzentrieren sich auf Differenzen, Verflechtungen und Veränderungen der Relationen zwischen den Objekten und des zwischen ihnen entstandenen Raums. In neueren Untersuchungen⁴⁸ findet sich die Unterscheidung zwischen erlebbarem und vorstellbarem Raum sowie die Unterscheidung von Raum und Ort⁴⁹. Damit einher geht auch die Frage nach der Bedeutung des Verhältnisses von physischem und sozialem Raum, ein Produkt aus der Debatte über die Kategorie des Raums als absolut-substantiell versus relativistisch-relational. In der aktuellen Forschung wird der konstruktivistische Raumbegriff privilegiert. Raum wird nicht mehr primär über die physisch-materielle Basis definiert, sondern Raum wird als sozial produziertes, durch die Gesellschaft strukturiertes, wandelbares, damit momentanes Resultat sozialer Interaktionen angesehen⁵⁰. Emblematisch dafür ist die Aussage Henri Lefèbvres „(Social) space is a (social) product“ (Lefèbvre 1975: 30). Dabei unterscheidet er drei Wahrnehmungsformen des Raums, die sich wechselseitig durchdringen und gleichzeitig wirksam sind. Diese sind die räumliche Praxis, die Repräsentationen von Raum und die Räume der Repräsentation. Während die erste Kategorie die Produktion und Reproduktion von Raum beinhaltet, die auf einer nicht-reflexiven Alltäglichkeit basieren, bezieht sich die zweite Auffassung auf den Raum, wie er kognitiv entwickelt wird. Der dritte Bereich umfasst die komplexe Symbolisierung von sozialen Räumen. Das Konzept des Raums ist daher auch automatisch mit dem Imaginären verbunden, da soziale Interaktionen auch immer mit Ideen, Visionen, Vorstellungen, Hoffnungen etc. aufgeladen sind. Die Vorstellung von Raum ist mit Assoziationen von Körperlichkeit, Festigkeit, Unwandelbarkeit verknüpft, während die Zeit, ebenfalls an den Raum gebunden, die Vorstellung von Veränderung und Dynamik transportiert. Aus der

⁴⁸ Vgl. Markus Schroer (2006).

⁴⁹ De Certeau (1988 [1980]) definiert den Begriff *lieu* über das Kriterium der Stabilität, während er dem Begriff *espace* den Aspekt der Bewegung und Praxis zuweist. Dem Begriff des Raumes wird somit eine größere Dimension, ein größerer Rahmen zugeschrieben, die zudem dynamisch und wandelbar ist und in dem Verschiebungen stattfinden können. Der Ort als Komplementärbegriff zielt auf Verortung, Rückversicherung, Festigkeit und Unwandelbarkeit ab.

Pierre Bourdieu (1985 [1984]) entwirft ein Raummodell, in dem gesellschaftliche Ordnungsmuster widergespiegelt werden.

⁵⁰ Diese unterschiedliche Auffassung vom Raum wurde bereits in der Antike diskutiert. Aristoteles sah den Raum als die Summe aller von Körpern eingenommenen Orte an. Der Ort war also selbst ein Teil des Raums, dessen Grenzen mit den Grenzen des ihn einnehmenden Körpers zusammenfallen. Aristoteles' Vorstellung vom Ort und damit vom Raum gleicht dem eines gefüllten Gefäßes, eines absoluten Behältnisses. Dagegen widersprach sein Schüler Theophrast, der eine relative Raumauffassung vertrat. Er definierte den Raum als keine Realität an sich, sondern als eine Ordnungsbeziehung von Körpern, die ihre gegenseitige Stellung festlegen. Theophrast fassten den Raum als ein System von Relationen auf.

Verbindung der beiden Strukturprinzipien des menschlichen Denkens ergibt sich die elementare Verknüpfung von Zeit und Raum im Phänomen der Erinnerung.

In der klassischen Moderne löst sich das Individuum aus den traditionellen Sozialbeziehungen und erfährt eine Erweiterung des Raums. Durch technische Entwicklungen wie der Eisenbahn oder des Telefons wird die Wahrnehmung des Raums als auch die der Zeit entscheidend verändert. Fernes rückt näher, die eigentliche Nähe erscheint dadurch bedroht. Der Übergang des sozialen Zusammenlebens von kleinen Dorfgemeinschaften auf eine städtische Form des Zusammenlebens wird als Verlust und Verfall gewertet und mit Begriffen wie Kälte, Zweckrationalität, Indifferenz und Entfremdung konnotiert. Daher breiten sich Empfindungen wie Nostalgie oder Melancholie aus, die mit einer erhöhten Reflexion über das Eigene und Fremde einhergehen. In diesem Kontext wird die Erinnerung zu einem wesentlichen Bestandteil, das Eigene gegenüber dem Fremden stark zu machen und abzusichern.

Eine weitere Voraussetzung für die Notwendigkeit sich zu erinnern, ist die als Bruch empfundene Differenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Das Gefühl des Entschwindens der Zeit führt zu einem Bedürfnis der Akkumulation von Erinnerung, gleich einem Zentralarchiv, das der Rückversicherung der kollektiven Identität dient. Die Absicherung der Erinnerung ist an einen Ort gebunden, der möglichst unerschütterlich sein soll und in dem die in Form von Erinnerungen materieller oder imaginärer Art gespeicherte Zeit sicher und unbegrenzt aufbewahrt werden soll.

1.2.1.4 ‚Raum‘ als Strukturmerkmal kollektiver Identitäten

Die enge Verbindung von Erinnerung, Visualisierung⁵¹ und räumlichem Denken ist schon seit der Antike bekannt⁵². Die Mnemotechnik bedient sich zur Optimierung der Gedächtnisleistung bildlicher Repräsentationen und deren Anordnung im imaginären Raum. Auch Gesellschaften nutzen diese Technik des Erinnerns im von ihnen bewohnten Raum durch Denkmäler, geschichtsträchtige Gebäude oder inszenierte Gedächtnisorte. Erst der Raum verleiht der Erinnerung Gegenwart und damit Präsenz. Die Raumvorstellung aber etabliert sich innerhalb eines Kollektivs im Austausch und ist

⁵¹ Der Begriff Visualität wird so verstanden, dass er sowohl den Aspekt der Materialität, also den der Sichtbarkeit, als auch den der Imagination umfasst.

⁵² Die älteste, von Cicero (*De oratore* [55 v.Chr.]) und Quintilian (*Institutio Oratoria* [90-93]) kodifizierte Tradition der Mnemotechnik für die Redner bestand darin, jeden Gedanken mit einem Gegenstand in einem Haus zu verknüpfen, ein Verzeichnis der *loci memoriae* zu erstellen und diese virtuellen Räume samt ihrer Einrichtung bei der Wiedergabe der Rede in der richtigen Reihenfolge abzuschreiten. Die Urszene dieser Mnemotechnik beim griechischen Lyriker Simonides ist mit dem Tod verbunden, der als paradigmatische und stärkste Verlusterfahrung dem Erinnern vorausgeht.

somit ein reflexiver Raum. Damit der Raum entstehen kann und um ihn kommunizierbar zu machen, muss er an konkreten Artefakten festgemacht werden können. Diese Artefakte der Erinnerung, denen immer auch etwas Imaginäres innewohnt, verdichten sich zu einer Topographie des kollektiven Gedächtnisses. Die Vergegenwärtigung von Abwesendem im lebensweltlichen Raum dient der Selbstvergewisserung, der Legitimation und der Repräsentation der Identität einer Gemeinschaft. Daran wird deutlich, dass kollektive Erinnerung, auch und gerade weil sie auf der Imaginationskraft eines Kollektivs fußt, relativ homogen und konsensorientiert regelmäßig aktualisiert werden muss. Sie darf niemals nur virtuell bleiben, sondern bleibt stets an die physische, materielle Repräsentation und damit an den Raum rückgebunden. Aus Virtualitäten wird im Prozess der Semiose Ordnung gestiftet und die abstrakten Ideen materialisieren sich. Kartieren, Benennen, Verorten sind Methoden, das Unbekannte zu erschließen, es zu ordnen und in bereits vorhandene Wissensbestände zu integrieren. Alles, was begreifbar gemacht wird, wird damit auch fassbar, aber auch eingeschlossen, abgeschlossen und begrenzt. Die Semiose ist wesentlich an die Materialität gekoppelt und Realität wird durch Kommunikation erzeugt. Das wesentlichste Mittel dazu ist die Sprache. Sie macht die kollektive Topographie der Identität allgemein verfügbar.

Der Bezug des Kollektivs zur Topographie ist vorgegeben durch die Geographie, das materielle Substrat des Territoriums, das die Bewohner eines Landes, einer Nation miteinander teilen und durch den der kollektive Rahmen und die Abgrenzung zum Anderen bereits durch eine feste physische Grenze definiert sind. Kulturelle Ausprägungen sind nicht nur die kausale Verkettung des Klimas eines Landstrichs mit einer unterstellten Einheitlichkeit des Charakters seiner Bewohner, sondern auch die Praxis der Landschaftsdarstellung in der Malerei und Literatur, die mit anderen Formen der Selbstrepräsentation verknüpft sind. Landschaftsdarstellungen sind ab der Renaissance eindeutig kodifiziert. Die Landschaft wird auf Bildern innerhalb fester Grenzen als abgeschlossen, wohlgeformt und schön wiedergegeben. Landschaftsdarstellungen sind der räumliche Ausdruck einer sozialen Ordnung, die durch das Gefühl des In-der-Welt-Seins Identität vermitteln. Über eine lange Zeit hinweg hat sich der Glaube an die Heiligkeit des Ortes erhalten, da die Funktion des Raums in Form von Landschaftsdarstellungen darin bestand, die topographische und soziale Identität dauerhaft sichtbar zu machen und zu verankern.

1.2.2 Landschaft als Medium der kulturellen Selbstdarstellung

In der abendländischen Kulturgeschichte nimmt die Interpretation der Natur traditioneller Weise einen hohen Stellenwert ein. Die Natur repräsentiert das Idealbild göttlicher Harmonie und dient dem Menschen dazu, sich in die göttliche Weltordnung einzugliedern und sich in einem Sinn stiftenden System zu verorten. Jedoch wurden die Begriffe ‚Natur‘ und ‚Landschaft‘ im Laufe der philosophischen Grundlegung des Verhältnisses des Menschen zur Welt und in der darauf aufbauenden ästhetischen Reflexion nicht klar voneinander abgegrenzt und teilweise synonym verwendet. Daher bietet das folgende Kapitel zunächst einen Überblick über den philosophischen Naturbegriff um dann später die Landschaft als ästhetisches Objekt klar vom Begriff der Natur zu unterscheiden. Im Anschluss daran werden die Funktionen und das politische Potential von Landschaftsdarstellungen erläutert. An diesen Abschnitt schließt sich eine kurze Darstellung von Landschaft als künstlerischem Sujet an, die dazu dient, die ästhetische Gestaltung der Landschaftsbeschreibungen der Generation von 1898 genauer positionieren zu können.

1.2.2.1 Der philosophische Naturbegriff

In der klassischen Antike vertritt Platon einen Naturbegriff, der davon ausgeht, dass zwischen Mikro- und Makrokosmos, zwischen der Seele des Individuums und dem Universum eine sympathetische Einheit herrscht. Aus diesem Ursprungsdenken erwächst eine tiefe Glaubensicherheit, da die Welt als Einheit wahrgenommen wird und die als absolut gesetzte Harmonie zwischen Natur und Gott der Welt Gesteuertheit, Zielgerichtetheit und einen höheren Sinn verleiht. Daher ist das Schöne als ewige Idee ursprünglich mit dem Wahren und Guten verschränkt. Die ästhetische Funktion tritt hinter die ethische und ontologische Funktion zurück. Die Intellektualisierung und Moralisierung des Ästhetischen bleibt bis zum 19. Jahrhundert eine durchgehende Konstante.

Die Renaissance stellt einen signifikanten Einschnitt in der Wahrnehmung der Welt dar. Während im Mittelalter die Natur als Sprache der Dinge, als hermeneutisches Medium gesehen wurde, und der Kunst die Funktion der Allegorie zukam, wird das Weltbild in der Renaissance offener. Glaubenssicherheiten relativieren sich durch empirische Erfahrungen, die sich nicht mehr so einfach in das bestehende System einbetten lassen. Die Philosophie konzentriert sich daher auch zunehmend mehr auf das Subjekt – seine Fähigkeit zur Erkenntnis und der Zweifel an dieser – als auf das Objekt der Erfahrung.

„Kant destruiert die Möglichkeit, im Rückgriff auf materiale Annahmen über die Welt und auf formale Eigenschaften unseres Denkvermögens aus dem einen Felde zu dem andern übergehen zu können“ (Lothar Schäfer 1983: 38). Für die theoretische Philosophie gilt, dass die Gesetze der Natur von den Gesetzen der Erkenntnis unabhängig sind. Damit ist die seit der Antike durchgängige Auffassung der Analogie zwischen der Erkenntnis der Natur und der Erkenntnis des eigenen Selbst durchbrochen, die Subjektivität der Erkenntnis ist philosophisch nicht mehr hintergebar. Die Existenz Gottes wird zunächst nicht in Frage gestellt, dennoch beginnt ein unaufhaltsamer Prozess der Säkularisation und der Autonomisierung. Indem die Kunst nicht mehr an die Religion gebunden ist, wird sie frei von der Moral und frei für das Hässliche und stellt das Ich in seiner Präsenz, in seiner Gegenwartsbezogenheit in den Mittelpunkt.

Im Zeitalter der Renaissance wird die Natur zum künstlerischen Sujet und die Landschaftsdarstellungen zum ästhetischen Genuss. Die Loslösung der Kunst vom religiösen Kontext lässt das Maß der schöpferischen Freiheit enorm ansteigen. Zudem wird das Einheitsmodell von Gott und der Welt durch die Wissenschaften zunehmend aufgekündigt. Die Natur wird das Objekt der Beobachtung und zusätzlich, das ist neu, Objekt der sinnlich-ästhetischen Erfahrung. Die Imagination erzeugt eine andere Natur als die ontologisch vorgegebene. Die Naturerfahrung wird zum Landschaftserlebnis und zum Schauspiel. Das moderne ästhetische Naturerlebnis als Landschaft ist ein Phänomen, das sich seit der Renaissance zunehmend entwickelt und im 17. und 18. Jahrhundert immer stärker ausbreitet.

Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts wandelt sich der von Forschungs- und Aufklärungsinteressen geprägte Naturbegriff. Es findet eine Verschiebung von der verbürgten Erfahrung hin zur subjektiven Empfindung statt. Der Bereich des Flüchtigen, des Augenblicks, das Sehen an sich, die Individualität der Sensibilität wird aufgewertet, was in der Emanzipation der Wahrnehmung von aller Zweckgebundenheit und in der Ästhetik der Unmittelbarkeit ihren Niederschlag findet.

In der Romantik kulminiert die Transformation des metaphysischen in einen differenzierten ästhetischen Naturbegriff. Der ästhetische Naturbegriff füllt die Leerstelle, die die Verdrängung des metaphysischen und des wissenschaftlichen Naturbegriffs hinterlassen hat. Bereits im 18. Jahrhundert entsteht in England eine neue Art der Landschaftswahrnehmung. Das Naturschöne gilt als Komplementärbegriff zum rational Schönen. Das Erhabene in Form der wilden Landschaft ruft einen Gefühlszustand der Überwältigung und eine lustvolle Identifizierung des Subjekts mit

dem betrachteten Objekt hervor. Die Korrespondenz von Natur und empfindendem Subjekt ist ein organologischer Rückgriff auf die Einheit des beseelten Mikro- und Makrokosmos der Antike und schreibt der ästhetischen Naturerfahrung einen existentiellen Wert zu. Die sentimentalische Ästhetik des 18. Jahrhunderts kann als Gegenbewegung zum Rationalismus und zum mechanistischen Denken verstanden werden.

Der ästhetische Naturbegriff konfligiert mit dem wissenschaftlichen Naturbegriff. Um die Einheit des Individuums mit der höheren transzendenten Kraft (All-Seele; Gott) zu retten, wird der Versuch unternommen, mittels der Dichtung die postulierte innere Natur auf die äußere Natur zu projizieren und die beiden Bereiche miteinander zu verschränken. Der Mensch kann das Objekt als Subjekt erfahren und sich damit identifizieren. Hinter dem Wunsch, die Natur zu erkennen, steht letzten Endes der Wunsch nach Selbsterkenntnis und die Rückkehr des Menschen zu seinem Selbstsein.

Die romantische Landschaft spiegelt das eigene Empfinden, das eigene Selbst wider, wird also zum sympathetischen Medium für die Korrespondenz von menschlicher Psyche und Natur, entwirft einen Kosmos von Einbindung und Echtheit, wird zur Seelenlandschaft. Das grundsätzliche Problem, dass die Differenz zwischen Subjekt und Objekt niemals überwunden werden kann, wird durch das Herstellen von Einheit zwischen Mensch und Natur durch den Akt des Verstehens zu überschreiten versucht. Die Natur wird als Text aufgefasst, der stets neu verstanden, stets neu gedeutet werden muss. Das romantische Projekt will die verlorene Identität von Zeichen und Referent literarisch wiederherstellen. In der Poesie sollen sich die beiden getrennten Sphären wiedervereinen. Dem Künstler kommt die Rolle des Propheten der profanen Erleuchtung zu. Schelling hatte die Autonomie der Kunst bereits identitätsphilosophisch aufbereitet. Die Kunstwerke, im Endlichen geformt, lassen die unendliche Naturvernunft sichtbar werden. Die romantische Ästhetik ist eine sentimentalische Ästhetik, da das Schöne im Aspekt des Nicht-mehr erfahren wird.

Die nachromantische Zeit ist durch einen Bruch gekennzeichnet, da sich ein verdinglichter, wissenschaftlicher Naturbegriff durchsetzt und damit das Mimesis-Prinzip, die Natur als absolutes Buch der Weltdeutung, an Wichtigkeit verliert. Als Gegenbewegung zur Determiniertheit des Menschen in der Milieutheorie der neu entstandenen Sozialwissenschaften lassen sich die subjektivistischen und spiritualistischen Tendenzen um die Jahrhundertwende verstehen. Der Mensch ist auf sich alleine zurückgeworfen. Die Natur als Vehikel der ontologischen Verortung und als

metaphysischer Überbau ist funktionslos geworden. Das Ich bezieht sich in seiner Komplexität und unaufhebbaren Subjektivität auf sich zurück und lotet die Tiefen des menschlichen Daseins und die existentielle Angst, hervorgerufen durch den kulturellen Identitätsverlust, obsessiv aus.

1.2.2.2 Landschaft als ästhetisches Objekt

„A view or prospect of natural inland scenery, such as can be taken at a glance from one point of view“ lautet die Definition von Landschaft, die im *Oxford English Dictionary* von 1725 angegeben ist. Diese Szenerien können malerisch, traumhaft, idyllisch, ergreifend, wild, erhaben, aber auch monoton oder verlassen sein. Landschaften sind physisch erlebbare Natur, sie können künstlich angelegt oder natürlich vorhanden sein, sie können aber auch beschrieben, gemalt oder photographiert sein. Immer ist die Wahrnehmung von Natur in Form von Landschaft ein visuell materieller und emotional imaginärer Akt, der Sinne und Vorstellungskraft gleichermaßen anregt. Landschaft ist die ästhetisch wahrgenommene Natur. In der Literatur beginnt eine moderne Wahrnehmung der Natur mit Rousseau. Hier ebnet sich der Weg für die Entwicklung der Landschaftsdarstellung, die von der Funktion des schmückenden Beiwerks befreit wird und einen ästhetischen Stellenwert an sich erhält.

Für den modernen Begriff der ästhetischen Landschaft ist die individuelle Wahrnehmung des erlebenden Subjekts zentral. Ohne wahrnehmendes Subjekt gäbe es das Phänomen der Landschaft nicht. Wahrnehmung bedeutet die Vermittlung der Beziehung von wahrnehmenden Subjekt und wahrgenommenen Objekt. Die Wahrnehmung von Landschaft ist ein schöpferisch-intellektueller Vorgang, denn es ist der Blick des Menschen, der den ihn umgebenden Raum, traditionellerweise die Natur, zur Landschaft werden lässt und es ist das betrachtende Subjekt, das das Wahrgenommene interpretiert: „El paisaje somos nosotros; el paisaje es nuestro espíritu, sus melancolías, sus placideces, sus anhelos, sus tártagos“ (Azorín 1917: 43). Dabei recurriert das Subjekt auf ihm bekannte Wahrnehmungsmodelle (Herbert Lehmann 1950: 185).

Daß [ästhetisch wahrgenommene] Natur als schön oder häßlich, erhaben oder belanglos empfunden wird, ist dabei keineswegs eine Sache der bloßen – subjektiven Empfindung – allein. Ästhetische Natur ist nicht einfach ein Resultat der augenblicklichen Empfindung und Stimmung einzelner Subjekte. Wie in aller ästhetischen Wahrnehmung ist auch vor der Natur eine bestimmte Empfindungsfähigkeit Voraussetzung des ästhetischen Verhältnisses, aber sie allein ist nicht dieses Verhältnis; zu ihm gehört auch das, was das Subjekt vermöge seiner Empfänglichkeit an seinem Gegenstand wahrzunehmen vermag. Das kann aber auch von anderen Subjekten wahrgenommen werden – andernfalls dürfte von Wahrnehmung gar nicht die Rede sein. Die ästhetisch

wahrgenommene Natur schaut uns nicht einfach so an, wie wir sie ansehen; je nachdem, wie wir sie anschauen, wahrnehmen, empfinden, ändert sich das, was wir an ihr entdecken, und je nachdem, was wir an ihr entdecken, ändert sich die Art, in der sie uns zu weiterer Anschauung verlockt. Das Ästhetische, ob es Natur oder Kunst oder sonst etwas ist, ist stets dies beides: eine Art der Begegnung mit etwas, in der das Begegnende spezifische Attraktionen entfaltet (oder Enttäuschungen bereitet). (Martin Seel 1991: 34-35)

Landschaft ist daher kein Gegenstand, kein Objekt, sondern eine Konzeptualisierung, eine bestimmte Art, die Umgebung wahrzunehmen. „Landscape is not merely the world we see, it is a construction, a composition of that world. Landscape is a way of seeing the world“ (Denis Cosgrove 1984: 13). Die Wahrnehmung und die Darstellung von Landschaft hat daher immer eine bestimmte Funktion für die Selbstpositionierung des Subjekts gegenüber der Welt oder eines Kollektivs gegenüber einem anderen Kollektiv. Die Art der Landschaftsdarstellung repräsentiert die Strukturiertheit und kulturelle Kodierung der jeweiligen Gesellschaft und ihr Verhältnis zur Welt. ‚Landschaft‘ ist also ein übergreifendes Konzept, das vom Bürgertum entworfen wurde und das als kulturelles Programm der Selbst- und Fremdwahrnehmung zu verstehen ist und damit originär mit der Stiftung von Identität verbunden ist.

Im Betrachten der Umgebung als Landschaft findet eine aktive Verbindung des Menschen mit dem materiellen Objekt statt, durch die sie für die Dauer des Vorgangs eine Einheit bilden. Das Wahrnehmen von Landschaft und ihre Darstellung in einem Medium bedeutet die Vermittlung der äußeren Welt durch subjektive menschliche Erfahrung, woraus sich erklärt, warum der Landschaft eine synthetische Qualität und eine holistische Konnotation zugeschrieben wird. Folglich ist Landschaft, auch wenn sie als Natur gesehen wird, kulturell hervorgebracht und mit einer spezifischen Bedeutung aufgeladen. Landschaftsdarstellungen sind eine kulturelle Hervorbringung eines Kollektivs, ein Bild, ein Abbild, oder wie Stephen Daniels und Cosgrove (1988: 1) sagen: „Landscape is a cultural image, a pictorial way of representing, structuring or symbolising surroundings“⁵³.

Die Darstellung von Landschaft ist durch eine doppelte Differenz des wahrnehmenden Subjekts zur Umgebung markiert: Der Mensch nimmt sich in Differenz zur Umwelt wahr⁵⁴ und der Mensch erlebt seine Umgebung als entpragmatisiert. d.h. die Natur wird nicht in ihrem Nutzwert wahrgenommen, sondern in Abgehobenheit zum Alltag.

⁵³ Der ikonographische Ansatz konzeptioniert Bilder als enkodierte Texte, die von denen wieder dechiffriert werden können, die die Kultur, aus der die Bilder entstammen, in ihrer Gänze kennen. Die Theorie wurde von Aby Warburgs Schüler Erwin Panofsky (1980) ausformuliert.

⁵⁴ Der epistemologische Bruch im Verhältnis des Individuums zur Umwelt erfolgte im Übergang vom Mittelalter zur Renaissance. Ab der frühen Neuzeit gewinnt die Selbstwahrnehmung des Subjekts in Differenz zur Umwelt an Bedeutung. Im mittelalterlichen Weltbild ist dieser Unterschied nicht

Landschaft wird nicht in der Welt vorgefunden, die Welt wird vielmehr in eine Landschaft verwandelt, sobald sie sich der ästhetischen Erfahrung erschließt. Somit hat Landschaft ihre historischen Grenzen. Sich auf die Welt ästhetisch einstellen zu können, setzt die Möglichkeit des Abstandnehmens von Zweckorientierungen und die Möglichkeit der Wahrnehmungslenkung auf historisch unterschiedlich akzentuierte Gestaltqualitäten des Wahrnehmungsfeldes voraus. (Eckhard Lobsien 1981:1)⁵⁵

Die Differenz von Mensch und Umwelt ist die Ermöglichungsbedingung für das Einnehmen einer Außenperspektive⁵⁶, für das ästhetische Betrachten der Umgebung und deren Strukturierung und Klassifizierung. Dies impliziert auch ein Hierarchiegefälle zwischen dem Subjekt und dem Objekt der Betrachtung. Guillén (1998) verweist hingegen auf einen anderen Aspekt der Wahrnehmung von Landschaft, indem er nicht von einem Hierarchiegefälle ausgeht, sondern auf die paradoxe Beziehung zwischen Mensch und Landschaft abzielt.

Salta a la vista lo paradójico del empeño. No tendríamos paisaje si el hombre no se retirase decisivamente de él, si su protagonismo no cesara de ser visible, si no se privilegiase esa clase tan radical de otredad que en ciertas épocas se ha llamado, con mayuscula, la Naturaleza. Pero por otra parte es precisamente la mirada humana la que convierte cierto espacio en paisaje, consiguiendo que por medio del arte una porción de tierra adquiera calidad de signo de cultura, no aceptando lo natural en su estado bruto sino convirtiéndolo también en cultural; [...] Así, el paisaje es a la vez omisión y conquista del hombre. En el paisaje el hombre se vuelve invisible, pero no su mirada y acaso su construcción en un sentido. (Guillén 1998: 98)

Die Erfahrung von Landschaft ist ein Phänomen der Neuzeit, das im 15. Jahrhundert in Flandern und in Oberitalien in der Landschaftsmalerei als neuem Genre ihren künstlerischen Ausdruck fand. Im 19. Jahrhundert nahm die Differenz zwischen Stadt und Land erheblich zu. Die Vergesellschaftung und das Erleben von Gesellschaft als anonymen Masse wurden als Anomie der menschlichen Daseinsform empfunden. Raum – in der kulturellen Materialität von Stadt – wurde so zum markierenden Parameter von Desintegration und Anonymität. Im Gegenzug dazu wurde Landschaftsmalerei das

signifikant, da Gott und die Welt als Einheit gedacht werden. Die Natur ist Ausdruck des göttlichen Willens und somit einer ursprünglichen Ordnung. Die individuelle Beziehung zwischen Mensch und Natur wird nicht untersucht, da alles Geschehen in den göttlichen Heilsplan eingebunden ist und die Lebensführung auf das Jenseits ausgerichtet ist, das nicht in Analogie zum Diesseits gedacht wird. Die Sinnherstellung erfolgt über die heilsgeschichtliche Erfüllung. Deshalb steht nicht das sinnliche Erfassen der Natur im Vordergrund, sondern die Natur ist Objekt von theologisch-philosophischen Reflexionen. In der Renaissance wird in Analogien gedacht und das Einheitsmodell von Gott und Welt aufgekündigt. Die Natur kann so zum Objekt der Wissenschaft werden. In der Literatur schlägt sich der Effekt der zweckfreien (wissenschaftlichen) Anschauung der Natur so nieder, dass die Natur vor allem ab dem 18. Jahrhundert zum Ort der ästhetischen Erfahrung wird. Die Natur kann in der kulturell geprägten Form der Wahrnehmung als Landschaft zu einem Zeichen werden, gesellschaftliche und moralische Inhalte transportieren, politische und gesellschaftliche Diskurse symbolisieren oder für einen bestimmten Geschmack stehen.

⁵⁵ Lobsien schreibt weiter auf Seite 4: „Landschaft liegt nicht einfach vor uns, ist uns nicht einfach in der Art eines Objekts gegeben, sie wird vielmehr erst zu den Bedingungen einer besonderen Orientierung konstituiert, sie erschließt sich in Abhängigkeit von bestimmten beschreibbaren Leistungen eines historischen Bewußtseins“.

⁵⁶ „The very idea of landscape implies separation and observation“ (Raymond Williams 1973: 120). Landschaftswahrnehmung kann auch zum Spektakel werden. Der Betrachter befindet sich in der Rolle des Zuschauers, wird zum Voyeur in olympischer Position.

bevorzugte Medium um soziale Befindlichkeiten und Bedürfnisse von einem bestimmten Standpunkt aus zu artikulieren⁵⁷.

Landschaften liegen nicht als objektive Wahrheit vor uns, sondern haben ihren Ort im wahrnehmenden Subjekt⁵⁸. Landschaft ist weniger Objekt als vielmehr eine Relation zwischen dem sehenden und interpretierenden Individuum und dem Naturausschnitt. Landschaft ist ein Komplementärbegriff, der von seinem Gegenüber abhängig ist. Das wahrnehmende Subjekt nimmt die Position des Betrachters ein. In der kontemplativen Betrachtung kann Sehen Distanz, Neutralität, Simultaneität oder auch Sukzession gleichermaßen herstellen. Die interesselose Aufmerksamkeit ist auf die Qualität der Erscheinungen gerichtet und schließt jegliche Sinnestätigkeit mit ein. In der Kontemplation wird die Umgebung nicht als Szene wahrgenommen, die von Außen betrachtet wird, sondern es bildet sich ein Raum um den Betrachter herum.

Es sind die großen Gegenstände: Himmel, Meer, Gebirge, Felsmassen, die nicht als Ding überschaut und umrissen werden können, in deren Bezirk eine Vielzahl von Dingen und Wesen sich hervorhebt und regt, es ist der ganze Umraum der Wahrnehmenden, auf den sich die kontemplative Abwendung hier richtet. (Seel 1991: 56)

Der Körper des Betrachters ist nicht mehr das Zentrum der Wahrnehmung, sondern nur noch der Ort der wahrnehmenden Sinne. Nach Merleau-Ponty kann sich der Leib in der kontemplativen Raumerfahrung selbst als empfindenden Gegenstand wahrnehmen (Merleau-Ponty 1966: 276). Durch diese fremde Körpererfahrung ist der Raum

⁵⁷ Im 19. Jahrhundert verschränkte sich das Nationenverständnis mit der Wahrnehmung von Landschaft. Nationen wurden als eigene und besondere Einheiten aufgefasst, die sich radikal in Sprache, Kunst und Literatur von anderen unterschieden. Das Gefühl der Zugehörigkeit zu einem Kollektiv beruht auf Identitätszeichen, die in engem Bezug zur Vergangenheit stehen. Der Patriotismus war eng mit der Landschaft verknüpft. Bessere Kenntnisse über die Geographie des Landes sollten die Bindung zum Vaterland erhöhen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfuhr das romantische Konzept des Nationalismus einen Wandel. Das Individuum wird durch die Masse ersetzt und es wird als das Produkt seiner Umwelt gesehen. Der Historiker Altamira setzt in seinem 1930 veröffentlichten Werk den Kampf des Menschen gegen die Natur als die dominierende Konstante für die Geschichte an. Altamira ist ein Beispiel für die Auffassung, dass in der Natur der Schlüssel für das Verständnis der Vergangenheit liege. Die Landschaft des Landes zu kennen ist ein wesentliches Werkzeug, um Aussagen über die Psychologie eines Volkes treffen zu können. Diese Auffassung artikuliert Azorín im 1916 erschienenen Essay „Un pueblecito. Riofrío de Ávila“: „No concebimos el paisaje de España sin mulas. Pero hay en este aspecto del paisaje de España – del paisaje físico y del moral – un matiz que le da una profunda originalidad. El paisaje de España no puede ser el de Francia o Inglaterra. Desde una bella fruta hasta la estrofa de un poeta; desde estas manzanas tan coloradas y olorosas hasta estos versos tan ardientes y levantados de fray Luis de León, hay una gradación de energía admirable. Se respira en el ambiente de España una fuerza, un ímpetu, una claridad que hacen inconfundible su paisaje con paisaje alguno“ (Azorín 1998 [1916]: 1431).

⁵⁸ „[A]ny landscape is composed not only of what lies before your eyes but what lies within our heads.“ (Donald W. Meinig 1979: 34). Es ist bezeichnend, dass Homer, der erste Schilderer von Landschaft, gemeinhin als blind dargestellt wird.

unvertraut und durch die reine Betrachtung stellt der Raum keine Handlungsmöglichkeiten mehr bereit⁵⁹.

Die andere – sehr aktiv handelnde und daher machtvolle – Position des Beobachters ist die der aneignenden Wahrnehmung. Der Beobachter selektiert und kontrolliert, was er wahrnimmt. Durch seinen Blick steuert er, das was rezipiert werden kann und durch die Art der medialen Repräsentation bestimmt er die Rezeption und die Kommunikation des Wahrgenommenen. Dies bedeutet eine Wissensvermittlung, aber auch eine Wissenskontrolle, denn durch die mediale Vermittlung wird ein ganz bestimmtes Weltbild erzeugt. Die räumliche Kontrolle wurde über die Entdeckung der Zentralperspektive in der Renaissance hergestellt. Die Wahl der Zentralperspektive wird jedoch nicht als künstlerisches Gestaltungsmittel, sondern von Seiten des Rezipienten als Beweis der objektiven Weltaneignung gesehen. Der als realistisch wahrgenommenen bildlichen Darstellung wird ein ontologischer Status zugeschrieben, der der Darstellung niemals inhärent ist. Sichtbarkeit bürgt für Glaubwürdigkeit, wird zur Konvention, wird zur Wahrheit. Die perspektivische Darstellungsweise im Genre der Landschaftsmalerei suggeriert die Natürlichkeit und scheinbar mimetische Vermittlung einer Szenerie, deren Zeichenkörper aus dem Repertoire der Natur entnommen sind. Die Natur wird in der Darstellung selbst ikonisch repräsentiert, was als Einschreiben der Natur in den menschlichen Wahrnehmungsapparat gesehen werden kann. Natur wird kulturell vermittelt und dieses kulturelle Konstrukt wird wiederum naturalisiert. Landschaftsdarstellungen suggerieren die Identität von Realem und Imaginärem. Die Vorstellungen von Individuen werden dadurch als wahr zertifiziert (Thomas W.J. Mitchell 1994: 15). In den Landschaftsdarstellungen wird ein Moment aus dem Fluss der Zeit herausgenommen und vor Veränderung bewahrt. In seiner medialen Repräsentation als Landschaftsbild wird der eingefrorene Moment zur universellen Realität (Cosgrove 1984: 22).

1.2.2.3 Die Funktion von Landschaftsdarstellungen für das Verhandeln kollektiver Identitäten

Die visuelle Art der Darstellung von Landschaft liegt im Schnittbereich von real vorhandenem Rohmaterial und kultureller Hervorbringung von Wahrnehmungsmustern

⁵⁹ Ein anschauliches Beispiel für dieses Phänomen bietet Unamuno: „La intensidad y pureza de la visión, penetrándonos por completo y esponjándonos en ella, reducía nuestras almas a contemplación pura, a sentimiento sin liga de idea. Un mar que nos empapaba como a esponjas que tiritan en los abismos del océano, y nuestras vidas la quieta vida del cielo entonces“ (Unamuno 1966 [1899]: 74).

und Bewertungen. Das Verhältnis einer Gesellschaft zur Außenwelt – das impliziert die Fremdwahrnehmung ebenso wie das Selbstbild – wird durch eine entsprechend codierte kulturelle Praxis zum Ausdruck gebracht.

[T]he landscape idea represents a way of seeing – a way in which some Europeans have represented to themselves and to others the world about them and their relationship with it, and through which they have commented on social relations. (Cosgrove 1984:1)⁶⁰

Landschaft ist daher im neutralen Sinn eine hermeneutische, im kritischen Sinn eine ideologische Form der Darstellung⁶¹. Es gibt keine reinen Landschaftsdarstellungen, deren Wert sich nur in der Darstellung selbst, werkimmanent, erschöpft. Selbst wenn Landschaftsdarstellungen noch so natürlich erscheinen, sind sie niemals ein direktes oder unvermitteltes Abbild der Natur, sondern sie sind ein kulturelles Notationssystem, ein sprechendes Modell für die kulturelle Verortung des Produzenten. Landschaftsdarstellungen sind als das historische Abbild der Wirklichkeitswahrnehmung einer bestimmten Gruppe zu einer bestimmten Zeit zu lesen.

Kennzeichnend ist auch, dass nur ein Ausschnitt aus der Natur als Landschaft wahrgenommen wird, was zunächst eine Abgrenzung vom Ganzen bedeutet. Dieser Ausschnitt wird jedoch sogleich zum Ganzen erhoben. Durch diese Metonymisierung wird der Unterschied zwischen wahrnehmenden Subjekt und betrachtetem Objekt wieder eingeebnet. Die Einheit von Landschaft und Individuum wird über die Stimmung vermittelt. Die Sinne empfangen ein Bild, das ein Gefühl hervorruft und die Imaginationskraft des Individuums anregt. Das Erlebnis der speziellen Landschaftsstimmung wird weder durch einzelne Gegenstände noch durch eine subjektive Einstellung erreicht, sondern durch die Umformung der wahrgenommenen Natur in einen ästhetischen Körper, der modellhaft ein bestimmtes Verhältnis des Subjekts zur Welt repräsentiert. Landschaft ist ein paradigmatisches Projektionsfeld, ein

⁶⁰ Cosgrove (1984), Nicholas Green (1990) und Ann Bermingham (1989) haben die Bedeutung der Landschaftsmalerei für das nationale Selbstbild der USA, Frankreichs und Englands herausgearbeitet. Der Bezug zur Landschaft war immer dann sehr ausgeprägt, wenn die Gesellschaft sich in einer Phase der Umstrukturierung befand. Als Beispiele hierfür sind anzuführen: Venedig zu Beginn des 16. Jahrhunderts als sich im Übergang vom Feudalsystem zum Kapitalismus Stadtstaaten herausbildeten oder England im 17. und Frankreich im 18. Jahrhundert.

⁶¹ Pratt (1988) legt anhand von Reiseberichten aus dem 18. Jahrhundert dar, dass Landschaftsbeschreibungen, die zunächst als unschuldiges, neutrales Element innerhalb der Erzählung erscheinen mögen, dies nicht sind, da sie Ausdruck eines konventionalisierten Diskurses sind und über sie Werte transportiert werden. Pratt arbeitet dabei drei wesentliche Punkte heraus: die Ästhetisierung der Landschaft als Grundvoraussetzung für das Erzeugen einer hohen Bedeutungsdichte, die dazu benutzt wird, eine Dominanzbeziehung zwischen dem Betrachter und dem Objekt herzustellen, die nicht frei von Ideologie ist. „[T]he aesthetic vision expresses and at the same time mystifies a social and political vision.“ (Pratt 1988: 28).

freier Signifikant für kulturelle und historisch variable Ideen. Da der Begriffsinhalt nicht direkt an die Materialität von Landschaft gebunden ist, ist der Landschaftsbegriff an sich bedeutungsneutral. Die Gegenständlichkeit der Natur und die ihr angelagerten Bedeutungen unterliegen hermeneutischen Konventionen, die die Bedeutungsbelegung von Landschaft steuern. Landschaft ist das Produkt einer historisch gewachsenen kulturellen Haltung. Deshalb spricht sich Mitchell auch dafür aus, Landschaft nicht nur als Substantiv zu sehen, sondern auch als Verb: „to landscape“ (Mitchell 1994: 1), um den Charakter der Prozesshaftigkeit zu betonen, in der soziale und subjektive Identitäten geformt werden. Damit verbunden ist das Konzept von Landschaft nicht nur als Repräsentation von Machtbeziehungen, sondern, weiter ausgreifend, Landschaftsdarstellungen als Instrument der kulturellen Macht, durch das Beziehungen hergestellt werden können. Der Zeichenkörper ‚Natur als Landschaft‘, der in keiner primären Referenz zur Natur mehr steht, sondern eine spezifische kulturelle Konzeptionalisierung repräsentiert, legitimiert durch die Naturgegebenheit des Signifikanten dessen kulturelle Kodifizierung in besonderer Weise. Das Signifikat erhält eine hohe Autorität und Dauerhaftigkeit und findet Eingang in das kulturelle Gedächtnis eines Kollektivs. Der wahrgenommenen Oberfläche des Naturausschnitts wird in der Darstellung als Landschaft eine Tiefenstruktur verliehen, in der konnotative Bedeutungen festgelegt werden. Dieser Vorgang kann mit Roland Barthes (1957: 7) als Prozess der Mythologisierung interpretiert werden, der Kultur in Natur verwandelt. Landschaftsdarstellungen sind ein sekundäres semiologisches System, da eine Kausalbeziehung zwischen zwei Dingen hergestellt wird, die nicht gegeben ist und die für quasi unauflöslich gehalten wird. Durch synonyme Verwendung von Natur und Landschaft kommt den Landschaftsdarstellungen ein ontologischer Status zu, obwohl dieser stets nur ein epistemologischer sein kann. Die Sichtbarkeit der Landschaft beinhaltet eine Lesbarkeit der Landschaft als kulturellen Raum, der die Struktur der Gesellschaft und ihr Selbstverständnis offen legt, die diesen Raum real oder als Repräsentation geschaffen hat. Die Darstellung von Landschaft wird zu einem kulturellen Text⁶², der Aufschluss über das jeweilige Selbstverständnis eines Kollektivs oder eines Teils von ihm zu einem bestimmten Zeitpunkt gibt und der diese Identität tradierbar werden lässt. „Das Grundprinzip lautet folgendermaßen: *Jede menschliche Landschaft hat kulturelle Bedeutung*. [...] Unsere menschliche Landschaft ist unsere

⁶² „[C]ultural forms can be treated as texts, as imaginative works built out of social materials.“ (Clifford Geertz 1973: 449).

unbeabsichtigte Autobiographie.“ (Peirce F. Lewis 2005: 155). Bildliche und literarische Darstellungen von Landschaft sind nicht nur das Thema einer Repräsentation in einem Medium, sondern die Landschaft ist selbst ein Medium, das dieses Selbstverständnis kommuniziert (Mitchell 1994: 5).

Ein charakteristisches Merkmal der europäischen Geschichte der Landschaftsdarstellungen ist die menschenleere, pure Abbildung von Landschaft. Mit dem Ausschluss des Menschen aus der Landschaft konstruiert der Mensch die Natur als das radikale Andere der Kultur, als Bereich des Nicht-Kulturellen, als Referenzpunkt, zu dem er sich ontologisch zu positionieren versucht. Diese Engführung von Identität und Landschaft liegt nahe, da beide Bereiche in der abendländischen Geistesgeschichte bis ins 20. Jahrhundert hinein als von Gott gegeben, bzw. von außen gesetzt, also als metaphysisch, wahrgenommen werden und die Natur als eine Existenzform angesehen wird, in der die Lebensgesetze autonom, unveränderbar und zyklisch ablaufen. Hierin wird eine feste Orientierung gesehen, in der immer auch Kulturkritik mitschwingt, und die Natur dient gerade in Umbruchssituationen als absoluter Wert, wodurch ihr die Funktion der Rückversicherung und Stabilisierung zukommt. Die kulturelle Konnotation von Natur ist also eine restaurative, der Vergangenheit zugewandte Wertzuschreibung. Der Natur wird eine transzendente, das Bewusstsein und die Zeit übersteigende Qualität zugeschrieben. Das Subjekt versucht, einen direkten Zugang zur Welt herzustellen, sei es durch die Sinne oder durch den Glauben an die Vernunft des Schöpfers und an eine prästabilisierte Harmonie von Geist und Natur. In Verbindung mit der Natur, ihrer Kontemplation und der Reflexion darüber in den Landschaftsdarstellungen kann der Mensch die Gebundenheit an die Immanenz überwinden und der ihm fernen (göttlichen) Instanz teilhaftig werden. Die Landschaft dient in ihrer Doppeldeutigkeit von Natur und kulturellem Konstrukt als Bühnenraum, in dem das Subjekt sich selbst in der Natur und die Natur in sich selbst erlebt, sich die Wahrnehmung von Innen- und Außenraum trifft und überlappt. Die Natur erschließt sich mittels der einführenden Reflexion und lässt sich in ein Weltmodell auflösen. Die Natur dient als Buch der Welt und wird in den Landschaftsbildern emblematisch⁶³ dargestellt. Das Subjekt kann sich seiner Verbundenheit mit einer normativ gesetzten

⁶³ Die Emblematik ist ein poetisches Verfahren, das alles phänomenal Gegebene als Repräsentation von Nicht-Gegebenem auffasst. Die Poesie löst Erscheinungen in Bedeutungen auf. Dabei sind die Embleme abhängig von einem vorgängigen hermeneutischen Bezugsrahmen.

Natur- und damit Weltordnung versichern und sich individuell durch Nachempfinden darin verankern.

Der Aspekt der Vergegenwärtigung von Abwesendem nimmt v.a. in der Romantik breiten Raum ein. In der Romantik ist die Hinwendung zur Natur so zentral, da der Mensch das Gefühl der Einheit und der Geborgenheit in einem geschlossenen Weltbild endgültig verloren hatte. Die Lücke zwischen unvollständiger Identität in der Gegenwart und dem abhanden gekommenen Gefühl, in ein geordnetes Gefüge eingebettet zu sein, und dem daraus resultierenden Glaubensverlust, der Sehnsucht nach dem verlorenem Jetzt⁶⁴ wurde durch die Natur überspannt, gemäß den Worten „[E]inst wars Natur, war – *Wahrheit*“ (Herder 1967 [1774]: 61). Die Bereiche Mensch und Natur, die ab der Renaissance als getrennte Bereiche wahrgenommen worden sind, sind wiedervereinigt. Auf der Suche nach Harmonie ist die Natur die Rückversicherung von Ordnung im Chaos⁶⁵, da sie nicht reduzierbar und mit den analytischen Methoden der positivistischen Produktion von Wissen inkommensurabel ist. Landschaft in der romantischen Tradition symbolisiert Freiheit und Unendlichkeit. In der modernen Zivilisations- und Fortschrittskritik wird die Landschaft zum Symbol für die Rückbindung an die Tradition und die kulturelle Verwurzelung.

1.2.2.4 Das politische Potential von Landschaftsdarstellungen

Darstellungen von Landschaften beinhalten in der Regel die Rückbindung der Zivilisation an die Natur, an autonom ablaufende Gesetzmäßigkeiten vom Werden und Vergehen. Da aber Landschaftsdarstellungen die Qualität eines kulturellen Zeichens besitzen, in dem das Verhältnis der Menschen zu ihrer Umwelt, ebenso wie ihre Selbst-

⁶⁴ Das Ziel der romantischen Sehnsucht ist auf etwas Unbestimmbares gerichtet, wie etwa das Gefühl nach der verlorenen Zeit. Da die Sehnsucht nach etwas Unerreichbarem nie befriedigt werden kann, kann sie um ihrer Selbstwillen ausgelebt und dauerhaft genossen werden. Schiller definiert das Sentimentalische als Kunst des Unendlichen, das sich im Verhältnis des Individuums zur Natur als Empfindung des verlorenen Einklangs mit dem Ganzen der Welt und im Verhältnis zum zeitlich Fernen ausdrückt. (Hans Robert Jauß 1970: 103-104).

Die unwiederbringlich entschwundene Gegenwart und das wahr gewesene Abenteuer der abgelebten Zeit machen den Reiz der Romantik aus. Die Historie dient als Bild der verlorenen Natur. Die vergangene Geschichte ist fern und wird als Wahrheit einer gewesenen Natur angesehen. Die aktuell das Individuum umgebende Natur wird als abwesendes Ganzes wahrgenommen. Somit verschränken sich Landschaft und Geschichte. Modernität wird nicht im Gegensatz zum Alten definiert, sondern offenbart vielmehr den Zwiespalt mit der eigenen Zeit. „In der Einstellung, die im Fernen der Historie das Wahre einer gewesenen Natur, im Nachen der umgebenden Natur hingegen das abwesende Ganze, die verlorene Kindheit des Menschen sucht, rücken Geschichte und Landschaft in ein wechselseitiges Verhältnis zusammen; auf ihm gründet das Selbstgefühl einer Nation, die ihre Modernität paradoxerweise nicht mehr als Gegensatz zum Alten, sondern als Zwiespalt mit der gegenwärtigen Zeit erfuhr“ (Jauß 1970: 49-50).

⁶⁵ Bereits für Albrecht Haller (1708-1777) stellte die Natur die Versinnbildlichung der vollkommensten Weltordnung dar. Die Natur war für Haller das Symbol der Theodizee.

und Zeitwahrnehmung ihren Ausdruck finden, wird die Landschaft in ihrer Hybridität zwischen natürlichem Zeichenkörper und kulturellem, d.h. arbiträrem Zeicheninhalt zum Erfahrungs- und Verhandlungsraum für Fragen der Grenzüberschreitung. Im Betrachten von Natur, die dadurch zur Landschaft wird, und auch im Betrachten von Landschaftsdarstellungen kann das Individuum die Erfahrung der Entgrenzung machen. Es kann mit der Natur, dem Universum, abstrakten Werten oder auch Gefühlen eins werden. Diese Prozesse können ebenso für ein Kollektiv wirksam werden. Gleichzeitig ist den Landschaftsdarstellungen auch die Qualität des Rückzugs aus der Zivilisation inhärent, so dass das Medium der Landschaftsdarstellungen einen kulturell kodierten Raum abbildet, der den Betrachter einerseits in seiner Kultur verortet und ihm durch diesen Rückbezug Sicherheit, Stabilität und Identität vermittelt und ihn andererseits aus seiner konkreten Umgebung löst. Der Betrachter ist unabhängig von der objektiven Zeitwahrnehmung. Er kann sich von seiner Körperlichkeit lösen, sich auf Zeitreisen begeben und sich ganz den emotionalen und intellektuellen Eindrücken hingeben. Der kulturell hergestellte Erlebnisraum, dessen Zeichenkörper einen gleichsam natürlichen Anstrich hat, wird zum Verbindungsstück zwischen dem begrenzten Individuum und der ihn umgebenden, aber von ihm abgetrennten Umwelt. Die Landschaft und auch ihre Darstellung werden zum Medium, das es dem Menschen ermöglicht, sich in seinem kulturellen Kontext zu (re)situieren und sich über den in der Darstellung transportierten Inhalt seiner Identität zu versichern. In den Landschaftsdarstellungen kreuzen sich die Verbindungslinien zwischen Raum und Kultur, Imagination und Kultur und Imagination und Raum. Das Konzept Landschaft umfasst die Gestaltung des Raums durch den Menschen und die dynamischen Wechselwirkungen zwischen den tatsächlichen Orten und ihren virtuellen Bildern. Landschaft ist nicht allein der gestaltete natürliche Raum, sondern die Materialisierung dessen, was durch die kulturelle Praxis eines Kollektivs, im Bestreben Raum und Zeit organisierbar zu machen, hervorgebracht wurde. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die Natur in ihren zahlreichen Repräsentationen in Malerei, Poesie, Philosophie zu einem hohen sozialen Wert wurde. Landschaftswahrnehmung und -darstellung ist die Konkretisierung des Ortes, an dem die Abläufe des wirtschaftlichen, sozialen und politischen Handelns sichtbar werden. Für Don Mitchell ist die Landschaft sowohl ein Objekt als auch ein Prozess, der sich materialisiert, zugleich aber in ständiger Veränderung begriffen ist (Mitchell 1996: 30). Landschaft ist für ihn produzierter, gelebter und repräsentierter Raum, in dem konkurrierende und kooperierende gesellschaftliche Akteure ihre

Beziehung zueinander verhandeln. Landschaft entsteht und verändert sich im Spiel gesellschaftlicher Produktions- und Repräsentationsprozesse von Wahrnehmung, Nutzung und Aneignung.

Gleicht die Wahrnehmung von Landschaft einer Entdeckungsreise oder einem Schöpfungsakt? Wird durch das Betrachten Mitgeteiltes entschlüsselt oder wird die Bedeutung erst generiert? Landschaftsdarstellungen geben keine Handlung wieder, dennoch erzählen sie. Aus der Art des Darstellens und der Art des Betrachtens der Szenerie erwächst die Bedeutung. Die Wahrnehmung der Landschaft als kulturelles Produkt ist eine Repräsentation, die Sinn generiert und der Sinn zugeschrieben wird. Jedoch ist dies kein Automatismus, sondern geschieht individuell, in Abhängigkeit der Betrachtungsweise des Beobachters.

„Landschaft“ ist eine freie Variable, wodurch der Einbildungskraft besondere Bedeutung zukommt. Landschaftserfahrung hat Prozesscharakter, was im Medium der ästhetischen Reflexion dargestellt wird. Es besteht eine Differenz zwischen dem Erfahrungsvollzug und der Bedeutungskonstitution in Texten. Literarische Landschaftsbeschreibungen eröffnen einen Imaginationsraum, in dem Selbstdarstellung, kulturelles Gedächtnis, Selbstverortung, Beziehungen zu anderen Kollektiven im Modus der Virtualität möglich werden. Lobsien (1981: 43) argumentiert, dass Landschaft nur unter der Bedingung, dass in der Rezeption ein Spielraum zwischen Sinnkonstitution und Sinninterpretation gegeben ist, zum literarischen Gegenstand werden kann. Dieser immaterielle Verhandlungsraum ist besonders wirkungsvoll, da er frei imaginiert und die Wahrnehmung der Welt als zweckfreies Spiel von Konfigurationen durchexerziert werden kann und die Semiotisierung nicht an die Realität rückgebunden werden muss. Aufgrund ihrer ästhetischen Autonomie kann die Landschaft zum diskursiven Element werden. Literarische Landschaftsbeschreibungen, ihre Funktion im Rahmen der Selbstbeschau, der Selbstanalyse, bedeutet eine Form, einen introspektiven Diskurs zu ermöglichen. Dadurch, dass etwas sichtbar gemacht wird, wie zum Beispiel anhand einer bestimmten Darstellung von Landschaftsformationen, wird es nachvollziehbar. Etwas sehen heißt auch, es physisch und intellektuell begreifen können.

Die Einbildungskraft arbeitet mit in Worte gefassten Bildern, die im Akt der individuellen Rezeption wieder in tatsächliche imaginäre Bilder rücküberführt werden. Sowohl die abstrakten Konzepte der Identitätsstiftung als auch die konkret dafür verwendeten Bilder werden sinnlich fassbar, die emotionale Wirkung und die Verankerung im Gedächtnis enorm verstärkt. Die Einbildungskraft besitzt die Fähigkeit

der Genese, da die intellektuelle Rezeption erst zur sinnlichen Wahrnehmung, dann zur geistigen Intuition und schließlich zur ästhetisch-schöpferischen Fähigkeit wird.

In literarischen Landschaftsbeschreibungen, die sich auf real existierende Referenten beziehen, wird der Ort kulturell verortet, indem er mit einer für das Kollektiv spezifischen Bedeutung aufgeladen wird. Landschaftsbeschreibungen sind daher keine bloße Wiedergabe, sondern eine Präsentation von etwas Neuem, da die Landschaft durch die Darstellung, d.h. im Akt ihrer medialen Repräsentation, einer Transformation unterzogen wird. Die Landschaft wird im Akt des Beschreibens wieder kreiert. Die Landschaft ist ein Speichermedium für das kulturelle Gedächtnis, das stets wieder neu beschrieben werden kann. Die Wahl des Mediums beeinflusst aufgrund seiner charakteristischen Merkmale des Zeichenkörpers die Rezeption des Zeicheninhalts. Landschaftsbeschreibungen zielen daher auf das Neubeschreiben (phantastikē), wobei gerade im Medium Schrift notwendigerweise viele Leerstellen bleiben, und nicht auf das Replizieren eines Abbildes (eikastikē). Indem Bilder literarisch evoziert werden, kann die der Schrift inhärente Linearität aufgelöst werden. Dadurch können sich die Art der Wahrnehmung und die Sichtweise der Dinge verändern. Die ästhetische Gestaltung der Texte erhöht die Sensibilität für tradierte Wahrnehmungsmuster, da die alltäglichen Muster außer Kraft gesetzt und die unreflektiert ablaufenden Denkprozesse deautomatisiert werden. Die geistige Empfindlichkeit macht es leichter, totalitäre, kompakte kognitive Muster aufzubrechen und neue Wahrnehmungsweisen vorzuführen, die dann möglicherweise angenommen werden können.

Der künstlerischen Wiedergabe kommen nach Claude Lévi-Strauss (1988: 239) zwei Funktionen zu: die Sinnproduktion mittels einer Ansammlung von Zeichen und die Repräsentation des Modells der Sinnstiftung, also sowohl Genese als auch die Repräsentation des Generierten und somit die Bestätigung des gestifteten Sinns, der dadurch glaubwürdig erscheint und tradiert wird. Darüber hinaus sieht Lévi-Strauss in der künstlerischen Darstellung keinen Akt der Reproduktion, sondern den Vorgang der Wiedererschaffung der Realität: „une recreation du réel“ (1988: 239). Die Verdoppelung der sinnlichen Welt führt nach dem Verständnis von Lévi-Strauss dazu, sie besser von innen heraus zu verstehen. Damit wohnt der ästhetischen Praxis der Repräsentation stets auch eine politische Funktion inne. Raum im allgemeinen und Landschaft als Sonderform der räumlichen Wahrnehmung ist das Produkt sozialer Konventionen, das in spezifischer Praxis auch politisch nutzbar gemacht wird, indem kollektive Wünsche und Erinnerungen auf die Wahrnehmung des Raums projiziert und

in der ästhetischen Wiedergabe, was einer sekundären Modellierung entspricht, manifest und kommuniziert werden. Raum und Landschaft müssen also realisiert werden und sind in diesem Sinn kein Behältnis, sondern Inhalt.

Nationale Identitäten bauen oft auf die Nebeneinanderstellung von mythischen Gestalten und der Landschaft auf. Die symbolische Aufladung von Zeit und Raum, oft auch mit religiösem Inhalt, verleiht dem imaginären nationalen Kollektiv einen formenden Zusammenhalt. Landschaften können die Nation auch abbilden, wenn gewisse Landstriche als paradigmatisch für das nationale Territorium angesehen werden und sie in den Rang eines nationalen Ikons erhoben werden. Der Zusammenhalt einer Nation beruht auf abstrakten Verbindungen, die einer visuellen Vermittlung oder sinnlicher Eindrücke bedürfen, um kommuniziert zu werden und um ihre Wirkung aufrecht zu erhalten. Es überrascht nicht, dass die Landschaftsmalerei im Zeitalter der Nationenbildung in Europa ihren Höhepunkt erlebte. Die Entwicklung der europäischen Länder zu Nationalstaaten im 19. Jahrhundert glich einer Gratwanderung zwischen allgemeingültigen politischen Prinzipien und der Formung einer individuellen nationalen Identität, die über ‚natürliche‘ Medien, wie Sprache, Gebräuche oder der physikalischen Geographie des Territoriums vermittelt wurde. Diese kulturelle Praxis verrät die Analogie zwischen der territorialen, nationalstaatliche Grenzen fixierenden Denkweise und der Konzeption von Raum als absoluten Raum. Perspektivischen Darstellungsweisen konnte der Status der Authentizität nur unter der Bedingung zugesprochen werden, dass Raum eben nicht als relationales Gefüge gesehen wurde.

Neben der Funktion, die nationale Identität zu erzählen und abzubilden, können Landschaftsdarstellungen ebenso von drängenden sozialen Fragen ablenken und die Bevölkerung in ein apolitisches Idyll hüllen. Da Landschaftsdarstellungen in der Lage sind, solche Wahrnehmungsweisen zu formulieren, können sie als ein wirkungsvolles Instrument zur Konstitution von Wissen und sozialen Unterschieden benutzt werden. James und Nancy Duncan (1988: 117-126) weisen darauf hin, dass Landschaftsdarstellungen nicht nur ein bestimmtes Weltbild erzeugen oder transportieren können, sondern dass in der Relektüre von Landschaftsdarstellungen durch gesellschaftlich dominierende Gruppen aufgrund ihrer hegemonialen Stellung ihre Lesart in die Landschaft eingeschrieben und diese wiederum naturalisiert wird, ohne dass eine Problematisierung dieses Vorgangs stattfinden würde. Dies verdeutlicht die freie Verfügbarkeit des Zeichenkörpers für die Aufladung mit unterschiedlichen Bedeutungen und die Nutzbarmachung für Sinnstiftungsprozesse und die

Verschränkung von hoher sozialer Stellung und politischer Einflussnahme. Nicht nur der Ort, der repräsentiert wird, sondern auch der Ort, von dem aus Repräsentationen produziert werden, ist von höchster Bedeutung.

Angesichts dieser Dualität, die dem Ort der Repräsentation inhärent ist, kann die Analyse von Raumbeschreibungen im weiten und Landschaftsbeschreibungen im engeren Sinne nicht geleistet werden, ohne auch die Diskurse über das Andere miteinzubeziehen. Kein Diskurs kann die Wirklichkeit mimetisch abbilden, vielmehr bringt er die Wirklichkeit erst hervor, stellt Denkformen und Kategorien zur Erfassung und Klassifizierung der Umwelt bereit. Die Differenz des Anderen wird oft eingeebnet, indem die Repräsentation des Anderen einer Aneignung gleichkommt, da die Wahrnehmung des Anderen in das herkömmliche und vertraute Wahrnehmungsmuster desjenigen eingeordnet wird, der beobachtet. Von der Position des Eigenen aus wirken Diskurse über das Andere, Orte des Anderen, verfälschend, da sie die Wirklichkeit der Anderen nur verzerrt und verfremdet wiedergeben können, da sie standortgebunden operieren und mit ideologischen Interessen verbunden sind. Sind diese Diskurse entsprechend dominant, kann dies sogar dazu führen, dass die Anderen aufgrund des starken Gewichts der Fremdwahrnehmung sich von sich selbst entfremden. Der Diskurs über das Fremde konstituiert für das Fremde eine neue, andere, fremde Wirklichkeit.

Die vermeintliche Objektivität, die vermeintlich natürliche und mimetische Abbildung, die der in der Renaissance entwickelten zentralperspektivischen Darstellungsweise unterstellt wurde, breitete sich auch auf andere Wissensgebiete aus. Objektivität, Empirie, Vernunft und Beweisbarkeit wurden zu wissenschaftlichen Paradigmen. Das erklärte Ziel, die Welt der Erfahrungen mimetisch wiedergeben zu können, wurde nicht hinterfragt und die Künstlichkeit dieses Unterfangens nicht thematisiert. Das 16. bis 18. Jahrhundert war die Zeit der großen europäischen Entdeckungsfahrten und der imperialistischen Ausbreitung und ging einher mit Erfahrungsberichten, genauester Beobachtung und Beschreibung des neu Vorgefundenen. Die Wahrnehmung des Fremden beruhte auf binären Oppositionen, die zum einen die Identität des beobachtenden Kollektivs stärkten und das fremde Kollektiv auf eine homogene Gruppe reduzierten, sie aber nicht in ihrer historischen und kulturellen Eigenheit anerkannten. Im 19. Jahrhundert wurde die Zeit verräumlicht. Im Zuge von Charles Darwins biologischer Evolutionstheorie, die von Herbert Spencer auf die Gesellschaft übertragen wurde, wandelte sich die konstatierte Differenz zwischen den Völkern mehr und mehr von einer ontologischen in eine historische Erklärung. Die Temporalisierung des

Anderen als noch nicht genügend entwickelter Kulturform führte zu einer rassistischen Taxonomie, die den Imperialismus rechtfertigte.

Repräsentationen von Landschaft verleiten aufgrund ihrer ästhetischen Dimension zur Illusion, sich aus dem lebensweltlichen Kontext zu entfernen und in einen handlungsfreien Raum einzutreten. Die Wiedergabe von Landschaft in den unterschiedlichen Modi ist keineswegs neutral, asozial oder passiv. Das sich Einschreiben in eine Landschaft ist keineswegs unschuldig, sondern eine höchst politische Angelegenheit. Die in der Landschaft enkodierte Aussage produziert eine bestimmte Wahrnehmung der Landschaft und wird in der Regel keinem individuellen Sprecher zugeschrieben. Die Botschaft emanzipiert sich vom Sender. Diese Ablösung zieht eine zeitliche Separation nach sich: Die Aussage bleibt bestehen, der Schöpfer entschwindet. Der Autor wird marginalisiert und der historische Kontext der Aussage zersetzt sich. Durch diese Verschiebungen gerät die Motivation, die hinter der Produktion der Aussage stand, außerhalb des Sichtfeldes und die Aussage bleibt in ihrer Absolutheit bestehen. Sie verwandelt sich dadurch in ein Symbol, das jenseits der Zeit und des Ortes seiner Schöpfung existieren kann. Diese Naturalisierung oder auch Mythologisierung kann den Blick auf die Vergangenheit oder auch auf die Zukunft erheblich behindern.

1.2.2.5 Landschaftsdarstellungen in der Literatur und bildenden Kunst

Glichen die Naturbeschreibungen in der abendländischen Literatur bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts vor allem Landschaftswunschbildern nach antikem Vorbild oder der Wiedergabe von pastoralen Landschaften, so ist ab 1700 eine zunehmende Subjektivität des Betrachtens und eine reflektierende und ästhetisierende Landschaftsbeschreibung festzustellen. Die Entdeckung der Natur als Landschaft ist ihre Ins-Bild-Setzung. Die Wahrnehmung von Landschaft ist durch die Malerei geprägt, die die Muster liefert, die durch die literarischen Beschreibungen von Landschaft wieder aufgegriffen werden. Der Beginn von Landschaftsdarstellungen in Reisebeschreibungen ist mit der Rezeption der italienischen barockklassizistischen Ideallandschaft Nicolas Poussins, Claude Lorrains und Salvator Rosas veranschlagt (Jost 2005: 80).

Im 18. Jahrhundert nimmt die Darstellung von Landschaft in Malerei, Gartenkunst, Literatur und der Stellenwert der Natur in der gesamten Ästhetikdiskussion eine zentrale Position ein. Dies hängt mit dem veränderten Naturverständnis seit der Frühaufklärung zusammen, das an eine neue Sichtweise von Subjektivität und Individualität gekoppelt

ist. Das Subjekt wendet sich der Außenwelt verstärkt zu, die Natur wird bewusst wahrgenommen und avanciert zur Schule der Sinne. Darüber hinaus spielen Faktoren wie die Etablierung der *grand tour*, der Bildungsreisen nach Frankreich und Italien, die Rezeption der römischen Landschaftsmalerei und die Entwicklung neuer Deskriptionstechniken für die poetische Landschaft eine Rolle.

Jost definiert Reiseliteratur als Medium von Landschaft (Jost 2005: 61). Dabei unterteilt Jost den Reisebericht in zwei Gruppen: den empirisch-objektiven, bei dem die Autoren die Landschaft als primär ästhetisches Phänomen eher als störend empfinden, und zweitens die empfindsamen Reisebeschreibungen, in denen die Landschaftsbeschreibungen teilweise großen Raum einnehmen. Jost greift sich die Gattung des Reiseberichts mit dem Argument heraus, dass die Wahrnehmung vorgeformt sei und sich diese Gattung, deren vorrangiges Ziel die Beschreibung der Wirklichkeit ist, besonders gut eignet, Perzeptionsmodelle vorzuführen (Jost 2005: 68). Für den Leser wird die Wirklichkeit im Medium der ästhetischen Erfahrung erlebbar.

Mitte des 18. Jahrhunderts löst die panoramatische Sehweise die Rahmenschau, in der ein Ausschnitt abgesondert, eingefasst und isoliert betrachtet wird, ab. Hier dominieren die Aussicht, die Fernsicht und die Übersicht. Die Entwicklung geht von der Begrenzung und Bewegungslosigkeit hin zur Entgrenzung – der Horizont ist die einzige begrenzende Linie. Das schweifende Auge, den umherwandernden Blick interpretiert Jost als optische Bemächtigung, als Domestizierung der Natur, die der tatsächlichen Beherrschung der Natur vorausgeht (Jost 2005: 14). Die Natur, die zur Zeit der Aufklärung als Abbild göttlicher und vernünftiger Weltordnung galt, wird zum Ort des subjektiven Erlebens und Wahrnehmens, was auch in den ästhetischen Landschaftsdarstellungen seinen Widerhall findet. Der Wandel des Wahrnehmungsmodells ist Ausdruck der Abwendung vom rationalistischen Weltbild und der Aufwertung der subjektiven Empfindsamkeit. Der Rationalismus erfordert ein sogenanntes empirisches Auge. Die ideale Repräsentationsform dafür ist die Zentralperspektive, die eine objektive und treue Aufnahme und Wiedergabe des Gegenstandes suggeriert. Sie vermittelt allen Betrachtern den gleichen Standpunkt und die gleiche Sehweise und erzeugt einen unverrückbaren und einheitlichen Raum. Es bleibt kein Platz für Individualität. In der Zeit der Aufklärung diente die Natur als didaktisches Exempel für die Erkenntnis des Menschen und die Sinnhaftigkeit. Die Natur wird als optimaler und zweckfreier Organismus gesehen, der sinnvoll Gottes Willen repräsentiert. Das Weltbild ist noch geschlossen, da in den Erscheinungen der

Natur immer noch die göttliche, Sinn stiftende Instanz gesehen wurde. Die Natur ist nach Auffassung der Aufklärung der Spiegel der Übereinstimmung von menschlicher Vernunft und göttlicher Ordnung, einer harmonischen Ordnung, die für das Individuum und die Gesellschaft als verbindlich und damit normierend betrachtet wird (Jost 2005: 86). Der Text, das diskursive Sprechen, wurde in der Aufklärung durch exemplarische Bilder unterbrochen (Albrecht Koschorke 1990: 168). Die Qualität des Bildcharakters lässt sich mit dem Begriff ‚empirisches Sehen‘ bestimmen. Dahinter steht die Überzeugung, über ein System zu verfügen, das automatisch und mechanisch Wahrheiten über die materielle und geistige Welt reproduziert.

Die Hinwendung zur Subjektivität und Empfindsamkeit führt zu einer Aufwertung der wilden Naturlandschaft. Die traditionelle ästhetische Normierung der amönen Landschaft, der *belle nature*, verliert an Autorität. Der englische Landschaftsgarten ist ein Beispiel für veränderte Sehgewohnheiten. Es entwickelt sich eine neuartige Visualität, die sich vom rationalistischen Prinzip abhob. Die Statik wird ersetzt durch das schweifende Auge, eine bewegte Wahrnehmung und das Objekt wird damit für ein individuelles Sehen verfügbar. Die Ästhetik des Naturschönen weitet sich aus zur Ästhetik der Erhabenheit, die sinnlich wahrgenommen wird und dem Betrachter Ehrfurcht und Grauen vermittelt. Zentrales Charakteristikum der Wirkung der erhabenen Natur ist die Darstellung des Unendlichen.

Das Erhabene wird zur zweiten zentralen ästhetischen Kategorie neben dem Schönen. Das Schöne steht in enger Verbindung mit kontemplativer Betrachtung und der Beruhigung des Gemüts. Das Schöne ist eine metaphysische Kategorie, denn der Betrachter wird in die Lage versetzt, zur verstandesmäßigen Erkenntnis des göttlichen Kosmos und seiner Ordnung zu gelangen. Während das Schöne Harmonie hervorbringt, wirkt das Erhabene durch den Kontrast und die Beunruhigung der Sinne. Das Interesse an der Erhabenheit der Natur steht in Zusammenhang mit der zunehmenden Subjektivität und Sensibilität des Individuums, das bevorzugt die Natur als Ort der Einfühlung und Selbstreflexion wählt. Dabei nimmt das Erhabene als ästhetische Kategorie eine Mittelstellung zwischen der sinnlichen Wahrnehmung und der gedanklichen Erfassung ein. Der weite Ausblick auf die Landschaft soll den Betrachter des Alltags entheben, ihn zu Ideen anregen und ihn seine Bestimmung fühlen lassen. Die Überwältigung der Sinne, etwa durch das Gefühl der Erhabenheit der Landschaft, ist eine Transzendenzbewegung, die dem Betrachter sein metaphysisches Vermögen bewusst werden lässt. Die moralische Verbesserung durch die Erziehung der Seele

erfolgt durch die Bewunderung fremder Größe, die in einem zweiten Schritt das Selbstgefühl und das Empfinden des eigenen Wertes steigert. Daher sind nach Kant und Friedrich Schiller nicht die Naturgegenstände erhaben, sondern die durch ihren Anblick evozierten Gefühle und Ideen des betrachtenden Subjekts. Für die Erhabenheit der Introspektion ist es aber unabdingbar, dass das individualistische Sehen kollektiv gerahmt ist und ähnliche Wirkungen hervorruft.

Die Ästhetiktheorie ist darum bemüht, Landschaft als ästhetischen Gegenstand zu legitimieren und damit umzugehen. Theoretiker wie Anthony Shaftesbury (1709), Joseph Addison (1712), Edmund Burke (1757) oder William Gilpin (1792) bemühen sich,

Kunstgegenstände zu denken, die eine Vermittlung ästhetischer Erfahrung mit den im sozialen und kulturellen Kontext zu beobachtenden Prozessen ermöglichen, indem sie die Entwicklung neuer literarischer Verfahren motivieren und die Chancen neuer Rezeptionsweisen anbieten (Lobsien 1981: 44)

Mit der Aufwertung der Landschaftsmalerei, die im 17. Jahrhundert zunächst noch als niedrige, malerische Gattung im Gegensatz zum hohen klassizistischen Stil gesehen wurde, wandelt sich auch die Bedeutung des Malerischen und das Pittoreske setzt sich gegen Ende des 18. Jahrhundert als dritte ästhetische Kategorie zunächst in England durch. Als Definitionskriterien sind zu nennen: Interessantheit, Mannigfaltigkeit, Abwechslung und Kontrast. Als pittoresk gilt ein Naturausschnitt, der einem Gemälde gleicht, der malerisch-effektiv einen Bildeindruck hervorruft, dem aber die Einheitlichkeit des Schönen abgeht und dessen Vielfalt beherrschbar ist.

Mit der Einführung der Kategorie des Pittoresken durch Burke und Gilpin wird die Wahrnehmung der Natur zu einem zweckfreien Spiel von Konfigurationen. Das Pittoreske ist eine Qualität der Natur selbst und steht damit quer zum Schönen und Erhabenen. Denn nach Kant und Schiller können nur die Fähigkeiten der Gegenstände schön oder erhaben sein, indem sie imaginäre Sekundäreffekte im Betrachter in Gang setzen, nicht aber die Gegenstände selbst. Die Perzeption der malerischen Landschaft ist vollkommen auf bildliche Wahrnehmungsmodelle angewiesen, die Aufmerksamkeit ist an die materielle Beschaffenheit der Dinge gebunden. Der (Landschafts-)Text evoziert und rekuriert auf bereits bekannte Sehweisen. Richard Payne Knight (1805) ordnet Landschaftsdarstellungen als reflektierten Ausdruck der dem Betrachter zur Verfügung stehenden Rezeptionsmodelle ein: „the imitative deceptions of this art unmask the habitual deceptions of sight“ (zitiert nach Lobsien 1986: 174). Lobsien folgert daraus, dass die pittoreske Landschaft Landschaft in *statu nascendi* sei (Lobsien 1986: 174).

Landschaft, einmal wahrgenommen, geht nicht in den geistigen Besitz über, sondern die Erfahrung der malerischen Landschaft muss beständig neu erworben werden, denn die Wahrnehmung der Landschaft wird nicht mehr angehalten, nicht mehr zu einem Gesamteindruck verbunden oder symbolisch aufgeladen. Die Darstellung der malerischen Landschaft gleicht einer stetigen Aufnahme der Materie, ohne Wertung und ohne Distinktion von Seiten des Produzenten. Der Rezipient, befreit von der autoritären Blicklenkung, ist daher zugleich Autor und Regisseur der rezipierten Landschaftswahrnehmung und tritt somit handelnd ein in die Imagination von Landschaft.

Uwe Dethloff (2005: 17) verwendet für die literarische Landschaft, die das Naturerlebnis des Betrachters konnotiert, den Begriff Korrespondenzlandschaft. Dabei gerät die konkrete Natur zur Interaktion zwischen dem Ich und der Objektwelt. Doch sie steht nicht im Zentrum der Beobachtung, sondern wird dekonkretisiert, indem sie als Zeichenkörper für die Psyche des wahrnehmenden Individuums steht. Landschaftsbeschreibungen sind chiffrierte Selbstbeschreibungen. Seel (1991: 92) differenziert zwischen physiognomischer, klimatischer, historischer und stimmungshafter Korrespondenz zwischen Natur und Mensch. Die Natur hat damit existentiellen Wert, kann eine positive Identifikation hervorrufen oder eine Positionierung gegen die Natur. Die Gebundenheit des Subjekts an die Natur wird in keinem der Fälle aufgelöst. Seel verweist in der Diskussion um die Bedeutung der ästhetischen Korrespondenz der Natur darauf, dass die „korrespondierende Natur nicht nur ein verwirklichender Ausdruck möglicher Konzeptionen des Lebens“ (Seel 1991: 134) sei.

[N]icht nur erscheint sie im Licht oder als Durchbrechung solcher Konventionen, sie *steht* auch für die Vorstellungen, als deren positiver oder negativer Widerschein bzw. erhabener Aufschein sie erfahren wird. Natur ist nicht nur beredt, sie ist auch ein ausgezeichnete Ort der Rede *über* das, wovon sie Ausdruck ist. Sie ist auch ein Ort des kommunikativen Austauschs, an dem die Menschen miteinander zur Anschauung bringen können, wofür es sonst wenig Anschauung gibt. (Seel 1991: 134)

In den literarischen Landschaftsbeschreibungen kann die Natur prozesshaft erlebt werden, wobei die Natur nur noch der äußere Anlass für das Individuum ist, sich seinen erhabenen, seelischen Empfindungen hinzugeben. Die Landschaft wird weniger als beseelte Landschaft, als Landschaft, die die Seele berührt, präsentiert, sondern als Landschaft der Seele, eine metaphorische Landschaft, Ausdruck der Subjektivität des Betrachters (und Senders der medialen Repräsentation). Die Natur dient als Form, in die Gefühle hineingelegt und herausgelesen werden. Das Auge ist daher nicht souverän. Es

kann nur das wahrnehmen, was vorher schon als Empfindung im Subjekt vorhanden war. Daher ist auch der Raum nie neutral.

Der romantische Landschaftsbegriff speist sich aus der idealistischen Ästhetik. Der Kunstcharakter von Landschaft entspringt dem „innere[n] poetische[n] Ganze[n] der Empfindung“ (Jean Paul 1990 [1813]: 290), die nicht im realistischen Gehalt des abgebildeten Objekts, sondern in der „Lebendigkeit und Seele der subjektiven Auffassung und [im] Gemüt des Künstlers, das sich in seinem Werke abspiegelt und nicht nur ein bloßes Abbild äußerer Objekte, sondern zugleich sich selbst und sein Inneres liefert“ (Hegel 1965b [1817-1829]: 181) begründet liegt.

Neu ist, dass sich im Laufe des 19. Jahrhunderts eine Koppelung von Landschaftsdarstellungen an historische Erinnerung vollzieht. Heinz Buddemeier weist nach, dass die panoramatische Landschaftsdarstellung zum Modell historischer Erinnerung geworden ist. „Das Panorama schaffte, indem es ein historisches Ereignis in seiner Totalität festhielt und unentwegt reproduzierte, der Erinnerung einen Ort“ (Buddemeier 1970: 50).

Der Nachvollzug von Landschaft in einem nicht-visuellen Medium setzt aber eine Selbstverständlichkeit im Umgang mit Landschaft und deren Repräsentationsformen in visuellen Medien voraus. Die Landschaftsbeschreibung thematisiert nicht nur das Verhältnis von Gegenstand und Medium, sondern auch das Verhältnis von Gegenstand und Betrachter, d.h. den Akt der imaginären Vorstellung und kognitiven Verarbeitung des Gegenstandes. Die Vorstellung des Bildes prägt die Definition von Landschaft bis heute. Literarische Landschaftsbeschreibungen transportieren die Bedingungen, die das Bewusstseinsfeld für eine bestimmte Art der Wahrnehmung konstituieren. In ihnen vollzieht sich die verbale Rekonstruktion der Erfahrungsbedingung von Landschaft. In der beschreibenden Darstellung einer nicht bildlich vertrauten Landschaft liegt ein ästhetischer Reiz, dessen Wert sich aus der Kontrastbeziehung zu bekannten Bildern nährt. Es geht zunächst nicht um die hermeneutische Verwertbarkeit, sondern um die Möglichkeiten, die Landschaft zu erfassen. Die ästhetische Qualität liegt in der Relation des Dargestellten zum außerliterarischen Bezugfeld, oder, textimmanent, im Verhältnis der Landschaft zu anderen beschriebenen Objekten und den Modi der Wahrnehmung. Dabei werden die in der Beschreibung gelieferten Informationen in bezug zu bereits vorhandenem Wissen gesetzt, die ihrerseits zu Repräsentanten von literarischen – fiktiven – Gegenständen werden. Somit befindet man sich im Bereich des Imaginären. Hier können sowohl im visuellen Gedächtnis gespeicherte Sehgewohnheiten oder auch

Phantasien angesprochen werden. Dementsprechend sind Landschaftsbeschreibungen sowohl rekonstruktiv als auch konstruktiv. Sie rufen bekanntes Wissen ab, haben aber auch die Möglichkeit, den Rezipienten einer neuen und ungewohnten Erfahrung auszusetzen. „Ist aber Landschaft“, so Lobsien (1981: 128), „das Imaginäre, dann kann sie nicht mehr als Pol deskriptiver Sequenzen, sondern nur noch als Medium ästhetischer Reflexion ausgeführt werden“.

1.2.3 Der Akt des Sehens in der Moderne

In der westlichen Kultur verläuft die Konstruktion von Wissen und die Autorität von geschaffenem Wissen dominant über das Sehen. Das Visuelle ist primordialer Bestandteil der empirischen und positivistischen Wissenstheorien. „Jedes Zeitalter, wenn es neue Ideen bekommt, bekommt auch neue Augen und sieht gar viel Neues in den alten Geisteswerten.“ (Heinrich Heine 1856 [1826]: 23). Die Dinge verweigern sich der Erkenntnis, solange sie nicht gesehen werden können. Das unbekannte Andere ist das Objekt der Erkenntnisfindung und steht in Distanz zum Forscher. Die Wahrheit, die dem Visuellen zugemessen wird, steht über der Beweiskraft anderer Sinne. Die privilegierte Position des Sehens umfasst sowohl das Sichtfeld des körperlichen Auges, die Dingwelt, als auch ein geistiges Konzept, einen Gegenstand der Kontemplation, der imaginativen Vorahnung, oder wie Cosgrove (1984: 8) es formuliert: „both to observe it and to grasp it intellectually“.

Im klassischen Zeitalter wurde das Sehen als unmittelbare, sinnliche Erkenntnis angesehen, ganz im Gegensatz zu Kants subjektzentrierter Erkenntnistheorie. In der Nachfolge Kants verliert sich die Transparenz des betrachteten Subjekts unaufhörlich und das Sehen wird zum Objekt der Wissenschaft.

Die Beziehung zwischen Wortkunst und Bildkunst reicht bis in die Antike zurück. Dabei geht es bei allen Überlegungen um eine Hierarchisierung der beiden Künste und um die Zulässigkeit der wechselseitigen Übertragung der einen Kunst auf die andere. Bis in die Renaissance wurde die Dichtung der bildenden Kunst gegenüber als die überlegenere angesehen. Gotthold Ephraim Lessing bricht eine weitere Lanze für die strikte Trennung der Künste in Raumkunst und Zeitkunst. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wird die Diskussion um die wechselseitigen Beziehungen der Malerei und Schriftstellerei erneut intensiv und konstruktiv geführt⁶⁶.

⁶⁶ Hier sind als prominenteste Kunsthistoriker Warburg und in seiner Nachfolge Panofsky zu nennen. An diese Richtung schließen sich auch Paul und Svetlana Alpers an.

1.2.3.1 Das Entstehen von Bildlichkeit in der ästhetischen Wahrnehmung

Der abendländische Bildbegriff lässt sich in zwei große Entwicklungslinien einteilen, die beide von der Philosophie geprägt sind. Es sind dies der phänomenologische, wahrnehmungstheoretische Bildbegriff und der semiotische Bildbegriff, der die Analogien und Unterschiede zwischen bildhaften und sprachlichen Zeichen untersucht. Die westliche Kultur definiert sich durch eine repräsentationalistische Bildvorstellung. Die bildliche Darstellung verweist auf einen Referenten. Das System Kunst ist das institutionalisierte Simulacrum, das einen Säkularisierungsprozess durchlaufen hat und dessen Referenzrahmen die Wirklichkeit ist.

Zur Zeit der Aufklärung wurden sowohl die Sprache als auch das Bild als transparente und daher unproblematische Kategorien angesehen, die die Wirklichkeit repräsentieren und dem Verstand zugänglich machen (Jost 2005: 84). Die Natur dient als exemplarisches Spiegelbild, das mit Hilfe der Vernunft erkannt werden kann. Der Betrachter, der in einem ästhetisch-reflektierendem Verhältnis zur abgebildeten Natur steht, kann sich selbst Kraft der Vernunft, die ihm das Bild mitteilt, vervollkommen (Jost 2005: 82). Erkenntnis wird als visueller Akt verstanden. Der Rationalismus bedient sich daher vorrangig der Stilmittel der Vergleiche, der Analogieschlüsse und der Parallelen. Die aufklärerische Haltung zum Bild ist die der Abbildästhetik. In der Nachfolge von Kants subjektzentrierter Erkenntnistheorie verliert sich die Transparenz des betrachteten Objekts unaufhörlich. Vor 1800 besteht eine klare Trennung von sehendem Subjekt und wahrgenommenem Gegenstand. Das Symbol für die identische und damit objektive und wahre Wiedergabe der Realität ist das Modell der *camera obscura* (August Langen 1934). Die Repräsentation der Wirklichkeit in Literatur und Landschaftsmalerei zeichneten sich durch eine Distanzierung von Subjekt und Objekt durch eine Rahmenschau aus. Für das 18. Jahrhundert macht Werner Busch (1993: 10) geltend, dass die lange verbindliche Kunsttradition aufbricht und die Überlieferung aus einem Gefühl der Fremdheit heraus sowohl historisch-kritisch als auch sehnsuchtsvoll betrachtet wird. Der moderne Betrachter versucht, sich vor dem individuellen Kunstwerk der Wahrheit seiner Empfindungen zu versichern.

Kant sprach den Objekten der Wahrnehmung den Status von Tatsachen ab, da das Ding an sich unzugänglich bleibt und die Wahrnehmung des Gegenstandes vom Bewusstsein des Betrachters abhängig ist. Wahrnehmung ist Wahrnehmungskonvention. Ernst Cassirer greift bei seiner Analyse der allgemeinen Funktionen der Zeichen und des Problems der Repräsentation auf Kant zurück. Cassirer spricht der Energie des Geistes

(1964 [1923]: 9) die Kraft zu, den Erscheinungen Bedeutung zu verleihen. Diese Kraft des Geistes wirkt in der Kunst, im Mythos, in der Religion. „[A]lle leben in eigentümlichen Bildwelten, in denen sich nicht ein empirisch Gegebenes einfach widerspiegelt, sondern die sie vielmehr nach einem selbständigen Prinzip hervorbringen.“ (1964 [1923]: 9). Damit überwindet Cassirer die seit der Antike tradierte Abbildtheorie und verweist die Schaffung von Wirklichkeit in den autonomen Bereich des menschlichen Geistes: „[D]ie höchst objektive Wahrheit, die sich dem Geist erschließt, ist zuletzt die Form seines eigenen Tuns.“ (1964 [1923]: 48). Die Wahrnehmung des Menschen wird durch ‚geistige Funktionen‘ geformt, die kulturell erzeugt und historisch gewachsen sind und die innerhalb ihres Geltungsbereichs einen transzendentalen Status erhalten. Daraus zieht Cassirer folgenden Schluss:

Auf die Frage aber, was das absolut Wirkliche außerhalb dieser Gesamtheit der geistigen Funktionen, was das „Ding an sich“ in diesem Sinne sein möge – auf diese Frage erhält er freilich keine Antwort mehr, es sei denn, dass er sie mehr und mehr als ein falsch gestelltes Problem, als ein Trugbild des Denkens erkennen lernt. (Cassirer 1964 [1923]: 48)

Für Kant war die Einbildungskraft der formende Verknüpfungspunkt zwischen Sinnesempfindungen und Begriffen. Die Einbildungskraft geht dem Erkennen und Beurteilen voraus.

Durch technische Neuerungen wie dem Panorama oder Diorama wird die visuelle Erfahrung neu strukturiert. Der Blickwinkel wird erweitert, das Sehen ist nicht mehr ganzheitlich, sondern die einzelnen Wahrnehmungen werden synthetisiert, etwa durch gleitende Übergänge in Zeit und Raum oder auch durch Schnitte.

Nach 1800 löst sich das einfache Widerspiegelungsmodell der Wahrnehmung auf. Das Subjekt betrachtet die Gegenstände nicht mehr distanziert und objektiv, sondern interessiert sich für die Welt als ästhetisches Phänomen. Das paradigmatische Bild dafür ist der Guckkasten, in dem die unterschiedlichsten Szenerien vorbeiziehen. Das Bild ist nicht mehr nur die Wiedergabe eines Gegenstandes, sondern ihm wohnt auch eine über die bloße Wiedergabe hinausgehende sinnliche Qualität inne. Die Rolle des Betrachters wird dahingehend dominanter, dass die Subjektivität der Betrachtung immer stärker ins Zentrum der theoretischen Diskussion rückt. Als Beispiel hierfür dient der Maler William Turner, in dessen Spätwerk das Wahrnehmungsmodell der *camera obscura* zusammenbricht. Zwischen 1830-1840 geht eine feste Lichtquelle verloren, der Lichtkegel löst sich auf, das Merkmal der Beobachtung aus der Distanz heraus kollabiert. Es wird kein eingefrorener Moment mehr dargestellt, sondern die Bildwahrnehmung ist eng verbunden mit der Wahrnehmung von Zeitlichkeit.

Im 19. Jahrhundert ist das Sehen untrennbar mit der Vergänglichkeit verbunden. Der Mensch erfährt Zeitlichkeit durch die zunehmende Technisierung in einer anderen Dimension. Ein Beispiel dafür ist die bisher unbekannte Geschwindigkeit der Bahnreise. Die Erfahrung von Mobilität führt zu einer Loslösung von festen Bezugspunkten und Orten. Das Subjekt macht die Erfahrung des Fließens und des schnellen Veralterns der Dinge, was zu einer neuen Dichte und Sedimentierung der Struktur visueller Erinnerung führt.

Um 1870/1880 beginnt sich ein neues Modell der bildhaften Darstellung und Wahrnehmung zu verbreiten: der Impressionismus, der einen Bruch mit dem Modell des Sehens seit der Renaissance darstellt. Der Impressionismus in der Malerei verwehrt sich einem perspektivischem, normativen Darstellungsakt (Jonathan Crary 1996). Die impressionistische Malerei beansprucht eine Wahrnehmungsweise, die vom Gewicht historischer Codes und Konventionen des Sehens befreit ist. Sie wollen keinen Zwang der Einordnung des Gesehenen in eine verdinglichte, wirkliche Welt. Damit ist die Darstellung des perspektivischen, mimetischen Raums und der referentielle Charakter der Kunst an ein Ende gelangt⁶⁷. Der Betrachter besitzt eine neue Autonomie der Wahrnehmung, da er nicht auf tradierte Normen und Interpretationsweisen zurückgreifen muss. Er kann selbst generieren, synthetisieren und interpretieren.

Für Charles Baudelaire symbolisiert das Kaleidoskop die Moderne, da die festen Blickpunkte fragmentarisiert werden, jegliche Stabilität zertrümmert und die vormals einheitliche Subjektivität aufgelöst wird und sich in neue wechselhafte und labile Anordnungen zerstreut. Das Stereoskop löscht den Blickwinkel aus, da nicht mehr nur ein Bild gesehen wird, sondern zwei ungleiche, deren Position die anatomische Struktur des menschlichen Sehens mit zwei Augen nachahmt und die zu einem Bild synthetisiert werden. Die Moderne braucht die Wahrheit und unveränderliche Identität nicht mehr. Diskurs und Praxis erfordern einen anpassungsfähigen, autonomen und produktiven Betrachter, da eine umfassende Vermehrung indifferenter und wandelbarer Zeichen stattfindet. Laut Walter Benjamin lässt die temporäre und kinetische Wahrnehmung der Moderne die Kontemplation nicht mehr zu, womit Benjamin den kontemplativen Betrachter als vormodernes Phänomen klassifiziert.

⁶⁷ Dies ist als ein binäres Modell aufzufassen. Eine Avantgarde brachte diese neue Wahrnehmungsweise zum Ausdruck, während eine große Mehrheit in der realistischen Darstellungsweise verhaftet blieb. Im Realismus/Naturalismus geht das Ich in der Landschaft auf, während beim Impressionismus die Landschaft im Ich verschwindet. Dies ist als Betonung des Subjekts und der Subjektivität der Sinneseindrücke und damit auch der individuellen Wahrnehmung zu werten.

Henri Bergson (zitiert nach Doetsch 2004: 28; 34) definiert in seiner Theorie der Wahrnehmung die Wahrnehmung als energetisches Modell, als medialen Prozess der Konfiguration. Das Bild besitzt weder Form noch Materie, noch ist es Abbild eines Urbildes, sondern es eröffnet einen Raum der Begegnung. Bei Bergson wird die Repräsentation zur Aktion.

1.2.3.2 Die Relation von Text- und Bildbeziehungen in Landschaftsbeschreibungen

Die sprachliche Darstellung von Natur erfolgt seit dem 18. Jahrhundert in Form von Landschaftsbildern. Der Begriff Landschaft ist der terminus technicus der Malerei, der auf die literarische Beschreibung von Natur übernommen wurde (Helmut J. Schneider 1980: 294). Der Wandel der Natur- und Landschaftsbetrachtung, der Mitte des 18. Jahrhunderts zu beobachten ist, geht Hand in Hand mit den veränderten Sehgewohnheiten.

Der Reisebericht, einst Medium der Wissensvermittlung, wird nun zur ‚Schule der Ästhetik‘. Sowohl für Rotraud Fischer (1990) als auch Koschorke (1990) besteht die Funktion des Reiseberichts in der Wiedergabe der Bilder des Wirklichen – *Reisen als Erfahrungskunst*, so Fischers Titel – und der ästhetischen Vermittlung der Tatsachen. Im Genre des Reiseberichts verschränken sich sinnliche Wahrnehmungsmuster und ästhetische Mitteilungsform. Reiseberichte vermitteln zwischen objektiver Tatsachenwelt und dem Erleben des Lesers. Das Wiedergegebene ist eine Mischung aus dem Erzählen der erinnerten Wahrnehmung, die näher oder ferner zur Realität steht. Jedoch gibt es keine Vorstellung ohne ideologische Zielsetzungen. Das unschuldige Auge ist blind für die Welt, denn jeder Akt der Vorstellung ist mit der Imaginationskraft des Einzelnen verbunden. Innerhalb des ästhetischen und erkenntnistheoretischen Diskurses impliziert der Begriff des Imaginären Bildhaftigkeit, Einbildung und Irrealität (Nicolas Pethes 1999: 10). Die Gleichsetzung des Begriffs des Imaginären mit dem der ‚Einbildungskraft‘ geht auf die begriffsgeschichtliche Tradition von *phantasia* und *imaginatio* zurück, denen im 18. Jahrhundert die Konnotation einer autonomen, spontanen Bildproduktion zugeschrieben wird (Iser 1991: 292-316).

In *Das Imaginäre* unterscheidet Jean Paul Sartre Wahrnehmung und Vorstellung als die beiden unreduzierbaren Haltungen des Bewusstseins (Sartre 1980 [1940]: 199). Der Akt der Vorstellung bezieht sich auf ein abwesendes Objekt oder auf eines, das nicht existiert. Die Vorstellung bestimmt sich wesentlich durch ihre Negativität. Die Struktur

der Vorstellung ist eine aktive, da das Wissen des Subjektes für die Vorstellung entscheidend ist (Sartre 1980 [1940]: 217). Am Gegenstand der Vorstellung lassen sich keine überraschenden Entdeckungen machen, am Gegenstand der Wahrnehmung jedoch schon. Das Objekt der Wahrnehmung übersteigt das Bewusstsein, da es stets mehr ist, als das, was an ihm wahrgenommen werden kann.

Phänomenologisch betrachtet, erscheint der Akt der alltäglichen Wahrnehmung als eine gleichzeitige Präsenz der Einheit von Signifikant und Signifikat. In der ästhetischen Wahrnehmung jedoch ist das Signifikat nicht präsent, nur repräsentiert, und muss somit erst kraft der Imagination und des vorhandenen Alltagswissens vergegenwärtigt werden. Die Mittel dazu sind im Werk angelegt. Laut Sartre wird Wahrnehmung zur Vorstellung. Die Sätze eines literarischen Textes sind Repräsentanten der nicht existierenden, der bloß vorgestellten Objekte. Das subjektive Wissen wird zu einer aktiven Struktur des Vorstellungsbewusstseins.

Luhmann definiert Vorstellung als Anschauung und beschreibt deren Emergenz folgendermaßen:

Anschauung wird üblicherweise durch die Benutzung der Medien Raum und Zeit definiert. Das impliziert ein Doppeltes, und dadurch unterscheiden sich Wahrnehmung und Anschauung, nämlich ein Hinausgehen über das in der Wahrnehmung unmittelbar gegebene, also die Konstitution räumlicher und zeitlicher Horizonte, und das Löschen von Informationen über den eigenen räumlichen/zeitlichen Standort. (Luhmann 1995: 16-17)

Im Text treffen sich die vom Autor hinterlegte virtuelle Gegenständlichkeit und die Vorstellungskraft des Lesers, der der virtuellen Gegenständlichkeit im Akt des Lesens durch sein Bewusstsein Sinn und Plastizität verleiht. Lobsien benennt diesen Sachverhalt mit Bildlichkeit und grenzt ihn von der Metaphorik und den Beschreibungen in narrativen Texten ab:

Bildlichkeit bezeichnet damit auch eine Kunstfunktion, nämlich die Bestimmung von Kunst als Alternativwahrnehmung, als Wahrnehmungsverfremdung oder –erschwerung. Wenn wir der Kunst die Funktion zuweisen, uns die Welt neu wahrnehmen zu lassen, so reden wir über eine wichtige Implikation des Bildlichkeitsbegriffs. [...] *Bildlichkeit* [ist] die optimale, unüberbietbare Präsenz dessen [...], was ein literarischer Text entwirft, bezeichnet, darstellt, meint, vermittelt; *Bildlichkeit* ist das, was der Text in Abhebung gegen jedes diffuse kulturelle Wissen, von dem jede Kunsterfahrung ausgeht, als seinen genuinen individuellen Sachverhalt erstellt; es ist der Inbegriff dessen, wofür ein literarischer Text im Aspekt seiner Gegenständlichkeit einsteht. (Lobsien 1990: 89-90)

In der Darstellung von Landschaft im Medium der Schrift entfalten sich Wahrnehmungs- und Konstitutionsbedingungen von Landschaft. Landschaftsbeschreibungen thematisieren das Bewusstseinsfeld, das es ermöglicht, Landschaft wahrzunehmen, sie sind die verbale Rekonstruktion von Erfahrungsbedingungen. Die Wiedergabe des visuellen Raums als Text umfasst mehrere

Ebenen: Auf der Produktionsseite bestimmt ein wahrnehmendes und sprechendes Subjekt den Bildausschnitt selbst, ebenso den Inhalt des Bildausschnitts, den Standpunkt, die Perspektive und darüber hinaus die Relationen zwischen den dargestellten Bildinhalten. Im Gegensatz zur Malerei kann in der Literatur kein spontaner, direkter Bildeindruck entstehen, da die Vermittlung abstrakt, über das Wort und damit notwendigerweise linear verläuft, was einer Zerstückelung und Aufspaltung gleichkommt.

Beschreibungen [...] in narrativen Texten [...] gewinnen ihre ästhetische Funktion gerade durch ihre Kontraststellung im narrativen Kontinuum; wenn sie also einen Gegenstand konstituieren, dann ist die Leistung stets gekoppelt mit einer Reflexion auf das prekäre Verhältnis von temporaler Zeichensequenz und atemporal-präsentem Vorstellungsbild. (Lobsien 1990: 90)

Der individuelle Rezipient ist es, der die Schilderungen wieder zu einem Ganzen synthetisiert. Das Defizit des nicht spontanen Bildeindrucks und die intellektuelle Syntheseleistung kann aber auch zum Vorteil gereichen, so dass der Text als das bessere Bild erscheint, wie Addison 1712 formulierte:

Sind sie wohl gewählt, so wohnt den Wörtern eine so große Kraft inne, daß eine Beschreibung uns oftmals lebhaftere Ideen vermittelt, als der Anblick der Dinge selbst. Durch die Wörter sieht der Leser in seiner Phantasie eine Szene in stärkeren Farben gemalt und lebensechter gezeichnet als durch die tatsächliche Betrachtung der Szene, die sie beschreiben. In diesem Falle scheint der Dichter den besseren Teil der Natur zu erhaschen; er ahmt zwar ihre Landschaft nach, gibt ihr zugleich aber einen kraftvolleren Anstrich, erhöht ihre Schönheit und belebt das ganze Werk derart, daß die Bilder, die von den Gegenständen selbst ausgehen, im Vergleich zu denen, die aus den von ihm gewählten Ausdrücken entstehen, schwach und kraftlos sind. (zitiert nach Mitchell 1990: 34)

Lobsien denkt mit Lotman den literarischen Text als Modell für die Weltwahrnehmung. In der Textualität sind zwei Pole angelegt: die Semiotizität, die im Kunstwerk als invariante Zeichenstruktur fundiert ist und das gegenständliche Korrelat des Textes, das sich in der ästhetischen Erfahrung des Rezipienten manifestiert und damit eine kontingente Wahrnehmung ist. Der Lesevorgang setzt sich aus mehreren Schritten zusammen: die primäre Erfassung der Zeichen, der Synthetisierung der Bedeutungseinheiten, der Konstitution der ästhetischen Gegenständlichkeit, das Entstehen einer ‚Parallelwelt‘ und der subjektiven Stellungnahme ihr gegenüber (Lobsien 1990: 91). Somit bietet der literarische Text ein alternatives Modell der Wahrnehmung der Welt an. Beim Lesen verwandelt sich Materie in Empfindung, wobei das Wirkungspotential⁶⁸ der im Text angelegten ästhetischen Gegenständlichkeit vom individuellen Rezipienten nie vollständig ausgeschöpft werden kann. Semiosis und Mimesis stehen im literarischen Text in einem konfliktivem Verhältnis zueinander.

⁶⁸ Textanalysen können nur Aussagen über das Wirkungspotential von Texten treffen. Zur Verwendung des Begriffes Wirkungspotential vgl. Sommer (2000: 319-341).

Ist nämlich der Leser daran interessiert, sich die Textgegenständlichkeit möglichst zu den Bedingungen seiner habitualisierten Wahrnehmungsformen, also unter weitgehender Ablehnung der Tatsache ihrer sprachlichen Verfaßtheit zu gewinnen – das Gelingen dieses Versuchs wäre die selbstpräsente Bildlichkeit –, so muß der Text aufgrund seines Charakters als sekundäres modellbildendes System eine entgegengesetzte Tendenz entfalten, den Leser an einen strikten Nachvollzug der individuellen Zeichenprozeduren binden, um so die Vorbedingungen einer möglichen neuartigen Wahrnehmung von Gegenständlichkeit auszubilden. Sprache im Sinn des Lesers entzieht sich der Wahrnehmung, Sprache im Sinne des Textes will mit einem gewissen Ausschließlichkeitsanspruch wahrgenommen werden und allenfalls als Nebeneffekt den Blick auf referentialisierte Gegenständlichkeit freigeben. (Lobsien 1990: 96-97)

Die Abkehr von der Zeichenqualität zugunsten der Emergenz der bildlichen Vorstellung steht den primären Eigenschaften des Mediums ‚Text‘ eigentlich entgegen. Tritt der Effekt der Gegenständlichkeit bei der Rezeption jedoch ein, so ist dies eine im Text angelegte Strategie, indem Verweise auf die Rhetorizität der Sprache zurückgenommen werden und die Rezeption nicht primär an den Zeichenkörper gebunden bleibt.

2. Azoríns Landschaftsbeschreibungen und deren Einfluss auf das kollektive Selbstverständnis Spaniens

Im Zentrum des folgenden Kapitels steht die Untersuchung, welche Strategien in Azoríns Romanen und Essays zur Konstitution des Landschaftsbildes, die schließlich in ein Landschaftserlebnis seitens der Rezipienten münden, zum Tragen kommen und durch welche Mechanismen der geographische Raum Kastilien zum Erinnerungsort bzw. Identitätsraum der spanischen Nation avanciert. Wesentliche Fragen sind daher, wie es Azorín gelingt, die Form der Landschaftsbeschreibung vom Modus der reinen Wiedergabe zu einem Dialog zwischen dem wahrgenommenen Gegenstand und der rezipierenden Instanz werden zu lassen. Die Landschaft Kastiliens ist bei Azorín weder Präsentation noch Repräsentation, sondern ein Raum der Imagination, der von der Vorstellungskraft des beschreibenden wie auch des lesenden Subjekts gespeist wird und der nicht immer mit der physischen Wirklichkeit übereinstimmen muss. Um diesen Raum als Medium für eine neu zu bestimmende nationale Identität fruchtbar zu machen, bedarf es einiger Resemantisierungsprozesse, die im Laufe des Kapitels genau untersucht werden. Dabei werden die Landschaftsbeschreibungen Azoríns auch stets unter dem Aspekt der dialektischen Anordnung des Eigenen und Fremden gelesen. Abschließend wird der Identitätsentwurf Azoríns einer kulturkritischen Bewertung unterzogen.

2.1 Die ästhetische Wahrnehmung der Landschaft und deren Wiedergabe im Medium der Schrift

Spätestens seit der Romantik verbindet sich mit der Darstellung von Landschaft die Idee des Rückzugs des Individuums vom gesellschaftlichen Lebens, der Suche nach dem Ursprung abseits vom tätigen Leben, die Hinwendung des Individuums zur Innerlichkeit und der Kontemplation. Azoríns Texte erfüllen wohl die Erwartung der Leser hinsichtlich der romantischen Suche nach der unwiederbringlich verlorenen Einheit des Menschen mit der Natur und der Vorliebe für die Kontemplation, jedoch überrascht die Ästhetisierung des Sujets Landschaft bei Azorín, da er sich sehr viel stärker an der Tradition der spanischen Malerei – etwa El Greco –orientiert, und die literarische Tradition des *costumbrismo* und auch den Naturalismus überbietet und der

Landschaftsbeschreibung eine narrative handlungstragende Funktion im Roman zuweist⁶⁹.

Bei der ästhetischen Gestaltung der kastilischen Landschaftsbeschreibungen spielt Azorín vorrangig mit visuellen und auditiven Reizen, die den Leser sensibilisieren und dadurch seine Aufnahmebereitschaft erhöhen. Die Landschaftsbeschreibung erfüllt in Azoríns Texten nicht die Funktion, den Leser gefühlsmäßig auf die Handlung des Romans einzustimmen, sondern der Leser wird ohne Vorwarnung in die vielfältigen Sinnesreize, die das Erlebnis der Landschaft konstituieren, hineinkatapultiert. Er ist von Licht, Farben und Bruchstücken von Naturphänomenen umgeben, die er spontan und nur momenthaft rezipieren kann, ehe im nächsten Augenblick ein neuer Reiz den alten verdrängt. Die Flut sinnlicher Reize und Informationen muss der Leser eigenständig zu einem Gesamteindruck verarbeiten. Dies ist eine Herausforderung, da kein, wie es der Leser herkömmlicherweise gewohnt ist, statisches Bild vorgeführt wird, sondern sich die beschriebene Landschaft ständig in einer neuen Perspektive zeigt. Somit ist der Leser permanent gefordert, das Geschilderte zu verarbeiten und das Bild, das er sich von der beschriebenen Landschaft zu machen versucht, an die neuen Informationen anzupassen.

Der Romananfang von *Antonio Azorín* (1903) steht paradigmatisch für Azoríns Art, die Landschaft zu beschreiben.

⁶⁹ Als Wegbereiter für die Entwicklung der funktionalen Autonomisierung der Landschaft im Roman werden auch die galicische Schriftstellerin Rosalía de Castro (1837-1885) und José María de Pereda y Sánchez de Porrúa (1833-1906) aus Kantabrien gesehen (vgl. Neuschäfer 1997: 286). Besonders de Pereda y Sánchez de Porrúa arbeitet den Kontrast zwischen der ländlichen Idylle und der beginnenden Modernisierung und den damit verbundenen sozialen Veränderungen heraus, wobei die vorkapitalistische Provinz den Protagonisten letztendlich Glück und Seelenfrieden bringt. Beispiele hierfür sind *Tipos y paisajes* (1871), *El buey suelto* (1877), *Pedro Sánchez* (1883) und v.a. *Peñas arriba* (1895), wobei dieser Roman nicht nur als Glorifizierung der Provinz gelesen werden kann, sondern auch als atemporale Selbstexploration des Menschen. Hieraus geht klar hervor, dass im antagonistischen Spiel Provinz gegen Metropole die Literatur als Medium der Identitätsbehauptung eingesetzt wird. Diese Dualität ist für die Schriftsteller der Generation von 1898 in dieser Form nicht mehr relevant. Sie kommen allesamt aus der Provinz nach Madrid und fügen sich in die dortige Gesellschaft ein. Erst später entdecken sie die kastilische Landschaft, die sie als Medium für die Identitätsvergewisserung jenseits von intrakulturellen Spannungen fruchtbar machen, da die Autoren der Generation von 1898 im Unterschied zu den in ihrer Region verwurzelten Schriftstellern einen Blick von Außen auf ihr ursprünglich Eigenes werfen. Jedoch bildet die Entdeckung der Landschaft als Medium der kollektiven Identitätsbestimmung im Zuge der Modernisierungsprozesse im 19. Jahrhundert durch Autoren, die für die stärkere Selbstbehauptung der Provinz eintraten, eine bedeutsame Grundlage für die positive Neubestimmung der nationalen Identität durch die Generation von 1898.

- 3 A lo lejos de una torrentera rojiza rasga los montes; la torrentera se ensancha forma un barranco; el barranco se abre y forma una amena cañada. Refulge en la campiña el sol de agosto. Resalta, al frente, en el azul intenso, el perfil hosco de las Lometas; los altozanos hinchon sus lomos; bajan las laderas en suave enarcadura hasta las viñas. Y apelonados, dispersos, recogidos en los barrancos, resaltantes en las cumbres, los pinos asientan sobre la tierra negruzca la verdosa mancha de sus copas rotundas. La luz pone vivo claror en los resaltos; las hondonadas quedan en la penumbra; un haz de rayos, que resbala por una cima, hiende los aires en franja luminosa, corre en diagonal por un terreno, llega a esclarecer un bosquecillo. Una senda blanca serpentea entre las peñas, se pierde tras los pinos, surge, se esconde, desaparece en las alturas. Aparecen, acá y allá, solitarios, cenicientos, los olivos; las manchas amarillentas de los rastros contrastan con la verdura de los pámpanos. Y las viñas extienden su sedoso tapiz de verde claro en anchos cuadros, en agudos cornijales, en estrechas bandas que presidían blancos ribazos por los que desborda la impetuosa verdura de los pámpanos.
- 6 La cañada se abre en amplio collado. Entre el follaje, allá en el fondo, surge la casa con sus paredes blancas y sus techos negruzcos. Comienzan las plantaciones de almendros; sus troncos se retuercen tormentosos; sus copas matizan con notas claras la tierra jalde. El collado se dilata en ancho valle. A los almendros suceden los viñedos, que cierran con orla de esmeralda el manchón azul de una laguna. Grandes juncales rompen el cerco de los pámpanos; un grupo de álamos desmedrados se espejea en sus aguas inmóviles.
- 9 A la otra parte de la laguna recomienza la verde sábana. Entre los viñedos destacan las manchas amarillentas de las tierras paniegas y las manchas rojizas de las tierras protoxidadas con la labranza nueva. Ejércitos de olivos, puestos en liños cuidadosos, descienden por los declives; solapadas entre los olmos asoman las casas de la Umbría; un tenue telón zarco cierra el horizonte. A la izquierda se yergue el cabeza árido de Cabreras; a la derecha el monte de Castalla avanza decidido; se detiene de pronto en una mella enorme; en el centro, sobre el azul del fondo, resalta el ingente peñón de Sax, coronado de un torreón moruno.
- 12 El sol blanquea las quebradas de las montañas y hácelas resaltar en aristas luminosas; el cielo es diáfano; los pinos cantan con un manso rumor; los lentiscos refulgen en sus diminutas hojas charoladas; las abejas zumban; dos cuervos cruzan aleteando blandamente.
- 15 Cae la tarde; la sombra enorme de las Lometas se ensancha, cubre el collado, acaba en recia punta sobre los lejanos almendros; se entenebrece los pinos; resaltan las bermejas hazas labradas; el débil sol rasero ilumina el borde de los ribazos y guarnece con una cinta de verde claro el verde oscuro de los viñedos bañados en la sombra.
- 18 Cambia la coloración de las montañas. El pico de Cabreras se tinta en rosa; la cordillera del fondo toma una suave entonación violeta; el castillo de Sax refulge áureo; blanquea la laguna; las viñas, en la claror difusa, se tiñen de un morado tenue.
- 21 Lentamente la sombra gana el valle. Una a una las blancas casitas lejanas se van apagando. La tierra se recoge en un profundo silencio; murmuran los pinos; flota en el aire grato olor de resina.
- 24 El cascabeleo de un verderol suena precipitado; calla, suena de nuevo. Y en la lejanía el dorado castillo refulge con un postrer destello y desaparece.
- 27 Anochece. Se oye el traqueteo persistente de un carro; tintinea a intervalos una esquila. El cielo está pálido; la negrura ha ascendido de los barrancos a las cubres; los bancales, las viñas, los almendros, se confunden en una mancha informe. Destacan indecisos los bosquecillos de pinos en las ladeas. La laguna desaparece borrosa. Y vibra una canción lejana que sube, baja, ondula, plañe, ríe, calla...
- 30 El campo está en silencio. Pasan grandes insectos que zumban un instante; suena de cuando en cuando la flauta de un cuclillo; un murciélago gira calladamente entre los pinos. Y los grillos abren su coro rítmico: los comunes, en notas rápidas y afanosas; los reales, en una larga, amplia y sostenida nota sonora.
- 33 Ya el campo reposa en las tinieblas. De pronto parpadea a lo lejos una fogata. Y de los confines remotos llega y retumba en todo el valle el formidable y sordo rumor de un tren que pasa... (Azorín 1998 [1903]: 45-47)

Der Einstieg in den Roman ist, gemessen an den traditionellen Leseerwartungen an einen Roman, überraschend. Geschildert wird die natürliche Umgebung eines nicht näher benannten ländlichen Bereichs, gelegen zwischen Zentralspanien und dem Mittelmeer. Das Ziel besteht nicht darin, dem Leser einen Hintergrund oder einen

Rahmen für die Handlung des Romans zu liefern, sondern die Sinne der Rezipienten intensiv zu stimulieren. Die vielfältigen Sinneseindrücke stürmen nicht wahllos auf den Leser ein, sondern sie sortieren sich nach einer inneren Logik des Textes. Einzelne Elemente, die später wieder aufgegriffen werden, treten stärker hervor und sind dadurch markiert. Im Mittelpunkt steht die Beschreibung der Landschaft als Selbstzweck und ihr gilt das ästhetische Augenmerk. Von Anfang an entwickelt der Text in der Beschreibung der Landschaft eine starke Dynamik. Diese erwächst aus der sprunghaften Lenkung der Blick- und Aufmerksamkeitsrichtung, aus der geometrischen Raumaufteilung, die immer wieder vertikal und horizontal durchbrochen wird und aus der nuancenreichen Farbgestaltung der geschilderten Landschaft.

Die Anthropomorphologisierung der Natur ist ein weiterer Faktor für die Sogwirkung, die aus der Landschaftsbeschreibung erwächst und in die der Rezipient hineingezogen wird. Die Miteinbeziehung des Lesers geschieht rein über die Stimulierung seiner Einbildungskraft. Der Beobachter hat keine Kontrolle über die Bewegung, die in der Natur stattfindet. Die Landschaftsbeschreibung entspricht nicht der strukturierten und übersichtlichen Darstellungsweise eines Panoramas oder Tableaus, sondern der Leser erschafft sich selbst aus der Vielzahl von Sinnesreizen ein Bild von der Landschaft, indem er versucht, sich der Bewegung der Landschaft anzupassen. Die räumliche Bewegung im Text korrespondiert mit dem zeitlichen Ablauf eines Tages, wobei der Tagesablauf auch als Allegorie auf den Verlauf des Lebens oder eines Zeitalters und den zyklischen Ablauf des Werdens und Vergehens gelesen werden kann.

2.1.1 Die Dynamik der Landschaftsdarstellung

Der Roman *Antonio Azorín* von 1903 beginnt mit der örtlichen Bestimmung „a lo lejos“ (Z 1), ansonsten fehlen jegliche Art von Orts- oder Zeitangaben. Eine hetero-extradiegetische Erzählinstanz mit Nullfokalisierung schildert die Szenerie einer Berglandschaft, die sich bis zum flachen Land hinzieht. Die Angabe eines genauen Ortes ist von keinerlei Relevanz. Die Sprechinstanz tritt völlig zurück und die Diegese selbst, die sich rein über die Sinneswahrnehmungen konstituiert, nimmt die zentrale Stelle ein und spricht. Dadurch entsteht der Eindruck der Unmittelbarkeit und die Distanz zwischen Betrachter und Landschaft, die durch die explizite Nennung der Entfernung „a lo lejos“ (Z 1) hervorgerufen wurde, löst sich sofort wieder auf. Es stellt sich ein mächtiges und kraftvolles Bild einer Bergformation ein, die sich ausdehnt, wieder enger wird und schließlich in einen angenehmen Bergweg mündet. Die Farbwahl

„rojizo“ (Z 1) und Verben wie „rasgar“ (Z 1), „resaltar“ (Z 2) oder „desbordar“ (Z 12) im Präsens bzw. die Formulierung „un haz de rayos“ (Z 7) oder „la impetuosa verdura“ (Z 12-13) unterstützen die gewaltige Stimmung, die der Anblick der Felswand unmittelbar hervorruft, die aber im nächsten Satz schon wieder durchbrochen wird, indem das flache Land erwähnt wird, das friedvoll in der Augustsonne vor den Augen des Lesers liegt (Z 13).

Die Gegensätze von Gewalt und Frieden, Ferne und Nähe, sowie der horizontalen und vertikalen Bewegung werden im ersten Absatz ständig durch Distanzangaben oder die Nennung von Geländeformationen aufgegriffen („torrentera“, „barranco“, „amena cañada“, „campiña“, „a lo lejos“, „al frente“, „acá y allá“, und „bajar en suave enarcadura“, „correr en diagonal“, „serpentear“, „desaparecer en las alturas“, „anchos cuadros“, „agudos cornijales“, „estrechas bandas“). Es herrscht das Prinzip der gleichzeitigen Anwesenheit von Gegensätzlichem. Dafür spricht auch, dass die Bewegungsrichtung nicht einheitlich beibehalten wird, sondern dass die Wahrnehmung zwischen oben und unten, links und rechts umherspringt. Dabei stellt sich der Eindruck von Schnelligkeit und Leichtigkeit ein. Hervorgerufen wird dies durch die Wortwahl von z.B. „resbalar“ (Z 7), „hender los aires en franja luminosa“ (Z 7), „correr“ (Z 7) und auch die reihende Anordnung von Verben der Bewegung wie bei: „surgir“ (Z 9), „escondese“ (Z 9), „desaparecer“ (Z 9) und „aparecer“ (Z 9).

Eine tragende Funktion haben bei der Intensität und Pluralität der Sinneseindrücke die Farbadjektive, die sich grob in hell und dunkel gliedern lassen: „azul intenso“ (Z 3), „blanco“ (Z 12), „verde claro“ (Z 32), „amarillento“ (Z 10), „hosco“ (Z 3), „negruzca“ (Z 5), „verdoso“ (Z 5). Eine herausragende Rolle kommt dabei dem Licht („refulgir“ (Z 2), „vivo claror“ (Z 6), „hender“ (Z 7)) zu. Das Licht lässt die vielfältigen Farbeindrücke überhaupt erst entstehen, durch die die Natur mal bedrohlich und mal angenehm erscheint. Diese Dualität wird durchgehend aufrechterhalten. In kürzester Zeit nimmt der Rezipient verschiedene Bilder wahr, die unterschiedliche Gefühlszustände hervorrufen. Die absteigende Bewegung und die Emotionalität, mit der die Landschaft erlebt wird, führen zum Abbau der Distanz zwischen dem Beobachter und dem beobachteten Objekt. Die Dynamik der Wahrnehmung wird auch syntaktisch unterstützt. So werden vier Partizipien im Perfekt („apelotonados“, „dispersos“, „recogidos resaltantes“ (Z 4)) dem Substantiv „pinos“ (Z 5) vorausgestellt, was die Semantik der aktiven Bewegung in der Gegenwart intensiviert, den Prozess der Wahrnehmung dissoziiert und den Moment des Erkennens, auf welchen Gegenstand

Bezug genommen wird, hinauszögert. Der syntaktische Aufschub des dazugehörigen Subjekts spiegelt den Erkennungsprozess wider. Das Auge des Betrachters erfasst den Gegenstand nicht auf einen Blick, sondern muss ihn erst aus der Fülle der Eindrücke herausdestillieren. Ein weiteres Beispiel für die Dehnung der Wahrnehmung und den Aufbau von Spannung ist folgende Satzstellung, in der das Substantiv ungewöhnlicherweise am Ende positioniert ist: „Aparecen, acá y allá, solitarios, cenicientos, los olivos.“ (Z 9-10). Außerdem herrschen lange Sätze vor, die eine undulierende Intonation aufweisen und deren Struktur der Bewegung der Natur nachempfunden ist.

Verzögert wird auch das Erfassen des Gesamteindrucks der beschriebenen Landschaft, da dieser zugunsten der Bewegung und der Betonung der einzelnen Formen aufgelöst wird. „[U]na amena cañada“ (Z 2) vom ersten Satz wird erst wieder im zweiten Absatz aufgegriffen: „La cañada se abre en amplio collado.“ (Z 14). Dazwischen liegen eine Fülle von visuellen Sinnesreizen, die geographisch nicht zuzuordnen sind und die die Natur als Landschaftserlebnis zelebrieren. Der Blick wendet sich vom Bergweg ab und den Spuren der Zivilisation, den Häusern und der kultivierten Agrarlandschaft zu. Dabei gehen die wilde Natur, die kultivierte Landschaft und die Gebäude eine Symbiose ein. Sie sind organisch miteinander verwoben, was dadurch ausgedrückt wird, dass für jeden dieser Bereiche die gleichen Kategorien der Wahrnehmung und der Beschreibung gelten. Die Ästhetik der Beschreibung mittels der Farbeindrücke und der Dynamik der Bewegung wird beibehalten, wenn auch die Bewegung etwas geringer ausfällt und auch die geometrische Raumaufteilung („a la otra parte“ (Z 20), „a la izquierda“ (Z 24), „a la derecha“ (Z 24)) nun klarer zum Ausdruck gebracht wird. Die Darstellung der Landschaft orientiert sich etwas stärker an den herkömmlichen Mustern der Beschreibung und die geschilderten Eindrücke lassen ein konkreteres Landschaftsbild vor dem inneren Auge des Betrachters entstehen. Die geometrische Rahmung durch die Bergketten tritt stärker in den Vordergrund und lässt den Eindruck eines dreidimensionalen Raums entstehen. Auch nimmt die Wildheit, die durch die Bergformationen hervorgerufen wurde, kontinuierlich ab, die geschilderte Landschaft gleicht sich einer amönen Landschaft⁷⁰ an. Die Farben „esmeralda“ (Z 17), „azul“ (Z 17), „jalde“ (Z 16), „verde“ (Z 20), die durch den strahlenden Sonnenschein und den

⁷⁰ Fließende Wasser, eine Brise Wind, Gärten, Blumen, Bäume und Vögel erzeugen eine Atmosphäre der Erholung und des Wohlbefindens für den Betrachter einer amönen Landschaft. Mit dem Aufrufen eines etablierten literarischen Topos ordnet sich Azorín in eine prestigereiche Tradition ein, die nicht nachgeahmt, sondern mit avantgardistischen Mitteln überboten wird.

klarblauen Himmel besonders gut zur Geltung kommen, drücken ein harmonisches Verhältnis zwischen Natur und Kultur aus. Auch werden nun erstmals Ortsnamen genannt: Umbría, Cabrerías, außerdem der Berg Castalla und die Burg Sax. Der Höhepunkt des friedvollen Landschaftserlebnisses ist im vierten Absatz festgehalten.

El sol blanquea las quebradas de las montañas y hácelas resaltar en aristas luminosas; el cielo es diáfano; los pinos cantan con un manso rumor; los lentiscos refulgen en sus diminutas hojas charoladas; las abejas zumban; dos cuervos cruzan aleteando blandamente. (Z 26-28)

Die Bewegung ist nun fast zum Stillstand gekommen, das Bild gleichsam eingefroren, nur noch leise Geräusche sind zu vernehmen. Es ist ein allgemeines und abstraktes Bild des Friedens, der Harmonie und der meditativen Ruhe. Folgerichtig ersetzt die zeitliche Dynamik des Tagesablaufs die zum Erliegen gekommene Bewegung innerhalb des Raums. Dies wird auch graphisch gekennzeichnet. Die zuvor bereits genannten Gegenstände oder die Naturformationen werden erneut aufgegriffen und mit anderen Farbschattierungen wiedergegeben, so dass sich nun ein klareres Bild von der beschriebenen Landschaft einstellt, ehe Einzelheiten – bedingt durch die einbrechende Dunkelheit – immer weniger deutlich wahrgenommen werden können und schließlich zu einem einzigen Fleck verschwimmen. Die Wahrnehmung über die Sinne durchläuft einen Zyklus. Mit zunehmenden Schatten erhöht sich die Sensibilität der Sinnesorgane, so dass auch Geräusche wahrgenommen werden, die in der Dynamik der Bewegung bislang untergegangen waren. Doch auch diese verstummen allmählich, bis nur noch Gerüche verbleiben. Die Fülle des Landschaftserlebnisses nimmt ab, die Kraft der Natur wird schwächer, ohne aber an Ausstrahlungskraft zu verlieren. Auch die Sprache wird leiser und die Bilder poetischer: „guarnecer con una cinta de verde claro el verde oscuro de los viñedos bañados en la sombra“ (Z 33). Mit abnehmendem Licht verschmelzen die einzelnen Naturerscheinungen mit der Umgebung. Einzig die Geräusche verbleiben. Die Statik der Geräusche („el traqueteo persistente de un carro, tintinea a intervalos una esquila“ (Z 41)) verwandelt sich abermals in Bewegung, indem lautmalerische Verben und Verben der Bewegung verwendet werden: „vibra una canción lejana que sube, baja, ondula, plañe, ríe, calla...“ (Z 44-45). Der Satz bleibt unvollendet, die Bewegung wird offen gehalten, sie kann sich potentiell bis ins Unendliche ausdehnen. Trotz der benannten Stille kommt die Landschaft nie gänzlich zur Ruhe, jedoch sind nun die starken Kontraste, die das Tageslicht hervorbrachte, aufgehoben. Was jedoch fort dauert, ist das Gefühl der Größe und Weite der beschriebenen Landschaft: „De pronto parpadea a lo lejos una fogata. Y de los confines remotos llega y retumba en todo el valle el formidable y sordo rumor de un tren que pasa...“ (Z 51). Obwohl Zeichen der

menschlichen Zivilisation und keine Naturereignisse mehr geschildert werden, ist der Mensch als Objekt und auch als Betrachter aus der Szenerie ausgeschlossen.

Ein weiteres wesentliches Gestaltungsmittel zur Hervorbringung von Dynamik ist die Belebung der Natur. Die Berge werden als Rücken von großen Säugetieren beschrieben: „los altozanos hinchán sus lomos“ (Z 3). Es werden Verben der Bewegung verwendet, obwohl es sich um Landschaftsformationen handelt: „bajan las laderas en suave enarcadura“ (Z 4), „los pinos asientan“ (Z 5) oder „una senda blanca surge, se esconde, desaparece“ (Z 9). Das Phänomen der Belebung fällt auch bei der Bepflanzung auf: „Ejércitos de olivos, puestos en liños cuidadosos, descienden por los declives“ (Z 22). Auch beim Licht wird die Kraft der Bewegung besonders betont: „un haz de rayos que resbala, hiende los aires, corre en diagonal“ (Z 6) oder „parpadea una fogata“ (Z 50). Auch die Natur selbst übernimmt einen aktiven Part: „sus troncos se retuercen tormentosos, sus copas matizan“ (Z 16). Dies zeigt sich auch in Formulierungen wie: „ejércitos de olivos [...] descienden por los declives“ (Z 22) oder „murmuran los pinos“ (Z 38) und „la tierra se recoge“ (Z 37-38).

Diese Art der Wahrnehmung der Natur findet nicht nur bei der Berglandschaft Anwendung, sondern auch bei der Beschreibung mancher Interieurs⁷¹ oder auch anderer spanischer Landschaften.

El mar se aleja en una inmensa mancha verde; se mueven, suavemente balanceados, los barcos; las grúas suenan con ruido de cadenas; chirrían las poleas; se desliza rápido, en la lejanía, un laúd con su vela latina y sus dos foques. Y rasga los aires una bocina ronca con tres silbidos largos y luego con tres silbidos breves. Sale un vapor. La chimenea, listada de rojo, despide un denso humacho negro; el chorro de desagüe surte espumeante y rumoroso; a proa se escapan ligeras nubecillas de la máquina de levar anclas. Lentamente va virando y enfila la boca del puerto; el hélice deja una larga espuma blanca; en la popa resaltan grandes letras doradas: C.H.R. Broberg-Cjobenhun; una bandera roja, partida por una cruz azul, flamea...

Ya ha salido del puerto. Poco a poco se aleja en la inmensidad; el humo difumina con un trazo fuliginoso el cielo diáfano; el barco es un puntito imperceptible. Y el mar, impasible, inquieto, eterno, va y viene en su oleaje, verde a ratos, a ratos azul, tal vez, cuando soplan vientos de sur, rojo profundo. (Azorín 1998 [1903]: 147-148)

Auch in diesem Textausschnitt treten die Hauptmerkmale der Ästhetik der Landschaftsdarstellung bei Azorín zu Tage. Es sind dies zum einen die langen parataktischen Sätze, die die Bewegung nachahmen und die Vielzahl der Eindrücke, die nur durch Strichpunkte abgetrennt werden. Damit wird die ständige Aktivität der Natur

⁷¹ „Las paredes del estudio son de brillante estucado blanco; las puertas están pintadas de blanco; las placas de las cerraduras son niqueladas; el piso, en diminutos mosaicos a losanges azules, blancos y grises, forma una pintoresca tracería, encerrada en una ancha cenefa de color lila. Tamiza la luz una persiana verde, y una tenue cortina blanca de hilo vuelva a tamizarla y la difunde con claridad suave. Reina un profundo silencio; de rato en rato suena el grito agudo de un pavo real. Las palomas, que en el palomar arriba saltan y corren, hacen sobre el techo, con sus menudas patas, un presto y entrecortado ruido seco.“ (Azorín 1998 [1903]: 55-56).

betont, die nie zur Ruhe kommt und sich stets wandelt. Daneben werden intensive Farben verwendet, die nicht per se mit dem Gegenstand verbunden werden, wie etwa das Meer als „*inmensa mancha verde*“ bezeichnet wird. Die Wahrnehmung wird verzögert, indem das Substantiv nachgestellt wird und das Vorausstellen der Verben rückt den Aspekt der Bewegung ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Angabe von Zahlen, etwa wie oft ein Geräusch ertönt, lässt den Aspekt des Rhythmischen in den Vordergrund treten und dehnt die Wahrnehmung in die Länge, da das Geschilderte nicht in seiner Einmaligkeit bestehen bleibt, sondern sich im Akt der Rezeption der Effekt der Wiederholung – und ein Gefühl der Ewigkeit – einstellt.

Ein weiteres Gestaltungselement ist die Verschmelzung von Natur und Kultur. In diesem Textbeispiel nimmt die Industrie Eigenschaften der Natur an: „*se escapan ligeras nubecillas de la máquina de llevar anclas*“. Phänomene, die dem Bereich der Natur angehören, werden auf die Beschreibung von zivilisatorischen Hervorbringungen übertragen. Doch was vom Menschen geschaffen wurde, entschwindet wieder. Einzig die Natur bleibt, doch erhält sich sie im Wandel.

2.1.2 Die Einbeziehung des Rezipienten in die Genese der kastilischen Landschaft

Vordergründig handelt es sich bei den Landschaftsbeschreibungen um eine reine Beschreibung der Oberfläche, um das sinnlich wahrnehmbare Bild einer Berglandschaft. Jedoch wird bereits im ersten Satz deutlich, dass nicht die geophysikalischen Eigenschaften besagter Landschaft empirisch erfasst werden sollen, sondern dass die Landschaft über den emotionalen, visuellen und auditiven Kanal beschrieben wird: „*una torrentera rojiza rasga los montes*“ (Z 1). Allein die Häufung des Frikativs /rr/ weist darauf hin, dass eine Affizierung der Emotionen der Rezipienten erreicht werden soll.

Vermittelt wird die Wahrnehmung einer Natur, die ein Eigenleben führt, in das der Mensch nur schwer eindringen kann. Im Text sind die Häuser und die bewirtschafteten Flächen das einzige Zeichen von menschlicher Zivilisation. Doch selbst die Häuser passen sich ihrer Umwelt organisch an. Auch sie werden nur als Farbfleck wiedergegeben: „*surge la casa con sus paredes blancas y sus techos negruzcos*“ (Z 14-15). Menschen sind jedoch nicht auszumachen. Hier wird intradiegetisch zum Ausdruck gebracht, was auch außerhalb der Diegese gilt: Der Mensch kann nur in manchen Momenten und unter gewissen Voraussetzungen Teil der Landschaft sein.

Die Landschaft entwickelt als das Gegenüber des betrachtenden Subjekts eine eigene Dynamik, die als von der Beobachtungsinstanz unabhängig inszeniert wird⁷². Die Landschaft ist in ihrer medialen Repräsentation unmittelbar, spontan, unberechenbar. Indem der Leser die Vielzahl der Sinneseindrücke zu einem Gesamtbild zusammensetzt, also aktiv handelt, wird er Teil der geschilderten Landschaft. Ansonsten bleibt das Objekt der Betrachtung stets in Distanz zum betrachtenden Subjekt. Dies wird syntaktisch durch Deiktika wie „a lo lejos“ (Z 1) oder „allá en el fondo“ (Z 14) umgesetzt, ästhetisch, indem die beschriebene Landschaft stets in Bewegung ist, sie auf den Beobachter einstürmt, ihn überwältigt, so dass er die aufgenommene Fülle von Information zunächst nicht vollständig verarbeiten kann. Die Landschaft bemächtigt sich regelrecht der Sinnesorgane des Beobachters und es gelingt ihm schwer, die ihm dargebotene Szenerie unter Kontrolle zu bringen. Dies belegen die vielen Richtungswechsel der Blicke, die ungeordneten Eindrücke und auch, dass sich Teile der Landschaft den Blicken immer wieder entziehen: „se pierde tras los pinos, surge, se esconde, desaparece en las alturas“ (Z 8-9).

Azoríns Ästhetik der Landschaftsbeschreibung rückt die Bewegung in ihrer sinnlichen Qualität und nicht das Objekt der Bewegung in den Mittelpunkt. Beim Leser entstehen prototypische Vorstellungen von den Gegenständen, wie z.B. von Schiffen oder Wolken. Er muss keine Energie aufwenden, den genauen Beschreibungen zu folgen und ein genaues Abbild zu reproduzieren, sondern der bildhafte Eindruck stellt sich unmittelbar ein. Aufgrund der Schnelligkeit des Bildeindrucks und der Fülle der Eindrücke bleiben die Sinne der Rezipienten geschärft und gespannt. Diese Aufnahmebereitschaft dehnt sich auch auf Bereiche des Textes aus, der mit Vereinfachungen und Reduktionen arbeitet, um ein Element markant herauszuarbeiten. Außerdem stoßen die Bilder auf große Akzeptanz beim Leser, da er sie selbst hervorgebracht hat. Jeder Leser generiert sein dynamisches Bild von Kastilien. Es enthält prototypische Vorstellungen mit einem hohen Allgemeinheitsgrad und es enthält genügend Leerstellen, die von jedem Leser subjektiv gefüllt werden, so dass die kastilischen Landschaftsbeschreibungen sowohl individuell als auch kollektiv eine integrativ-identifikatorische Funktion erfüllen.

⁷² Dies ist völlig ungewöhnlich und neuartig. Bisher basierte die Landschaftsdarstellung immer auf der von den Romantikern übernommenen Ansicht, dass das Subjekt durch die Kontemplation eines Naturausschnitts das Erlebnis der Landschaft und damit verbunden ein mehr oder weniger intensives empathisches Verhältnis zur Landschaft hervorbringt.

Über die Syntheseleistung, durch die jeder Rezipient sein eigenes Bild der beschriebenen Landschaft erzeugt, das mit einer emotionalen und intellektuellen Empathie verbunden ist, kann der Leser Teil der Landschaft werden. Er kann sie sehen, hören, riechen und fühlen. Die beschriebene Landschaft wird für den Leser zu einem leibhaftigen Erlebnis. Die Landschaft wird zu einer individuellen und subjektiven Landschaft, denn jeder Leser hat eigene Wahrnehmungsmuster. Jedoch kann die Landschaft niemals dauerhaft in Besitz genommen werden. Indem sich die beschriebene Landschaft dem Blick immer wieder entzieht, sich wandelt, ist der Leser immer wieder von Neuem gefordert, das Bild der Landschaft vor seinem inneren Auge zu formen und eine kontinuierliche Anstrengung zu unternehmen, um dieses Bild aktuell und lebendig zu halten. Die Naturkraft kann vom Menschen nicht gezähmt werden. Die Schnelligkeit und Wandlungsfähigkeit, die der Natur zu eigen ist, wird auf der Ebene der Ästhetik wiedergegeben. Der Rezipient hinkt in der Anpassung seines Bildes der Landschaft der Schilderung immer einen Schritt hinterher.

Was der Leser sich jedoch aneignen kann und soll, sind die durch die Textstruktur und der Lenkung der Aufmerksamkeit des Lesers besonders markierten Teile der Vegetation, der Tierwelt und des menschlichen Lebens, so dass ein holzschnittartiges Bild von Oliven, Pinien, Vögeln, Glockenschlägen und eines vorbeifahrenden Zuges entsteht, das stets präsent und jederzeit abrufbar ist.

Dies ist notwendig, da die Landschaft als eigene Entität generiert wird, die der Rezipient sich nicht gänzlich aneignen kann. Um der Landschaft in ihrer diffusen Gestalt aber zumindest phänomenologisch habhaft werden zu können, bedarf es der Einengung des Landschaftsbildes auf prägnante Merkmale, die einen hohen Wiedererkennungswert und vor allen Dingen einen hohen Allgemeinheitsgrad bieten. Die von Azorín beschriebene Landschaft wird nicht als Projektionsfläche für Gefühle eines poetisch gestimmten intradiegetischen Betrachters in Szene gesetzt. Ganz abgesehen davon ist die Hauptfigur im Roman *Antonio Azorín* Journalist und der empirisch arbeitenden Naturwissenschaft zugeneigt. Die Landschaft agiert selbst, sie formuliert eine eigene Aussage, die der Beobachter entziffern kann. Dennoch bleibt die Landschaft unnahbar und fremd und der Mensch außen vor.

2.1.3 Die Reduktion der kastilischen Landschaft auf prototypische Merkmale

Im Eingangskapitel ist auffallend, dass trotz der Vielzahl der Sinneseindrücke und geschilderten Landschaftselemente manche Gegenstände besonders hervorstechen. Wesentliche und immer wiederkehrende Elemente der Landschaft sind der weiße Weg, die Pinien oder Pappeln bzw. die fehlende Vegetation, der vorbeifahrende Zug, die in der Luft kreisenden Vögel, der klare, blaue Himmel und die Glockenschläge. Innerhalb der Atmosphäre von überbordendem Leben bei Tag und meditativer Ruhe bei Nacht, die beide Wohlbefinden hervorrufen, übernehmen die oben genannten Elemente die Funktion, die Vielzahl der Landschaftseindrücke für den Leser handhabbar zu machen und feste Konstituenten für ein Kastilienbild zu definieren. Der zweifache Modus der Landschaftsbeschreibung – impressionistisch⁷³ und emblematisch – zeigt sich daran, dass die Vielzahl der Informationen wieder reduziert wird, indem einige stärker als andere markiert werden und die Elemente der Landschaft hierarchisiert werden. Das Profil der Landschaftsdarstellung orientiert sich nicht an der Geographie, sondern an Elementen, die die Landschaft über die Stimmung erzeugen, diese festhalten und

⁷³ José María Martínez Cachero (1960: 187) definiert im Romanwerk Azoríns die Landschaftsbeschreibungen vor *Don Juan* (1922) als naturalistisch, die darauf folgenden als impressionistisch. Er macht dies an der geringeren Anzahl von Details fest. „[...] estando mucho menos cargados de pormenores, pasándose así de una técnica en el fondo naturalista a otra impresionista que elimina datos y con sólo aquellos que estima capitales logra ofrecer la sensación que se pretende“. Gerade aber die Skizzenhaftigkeit, die Spontaneität und Unmittelbarkeit der Sinneseindrücke, die Intensität und der Nuancenreichtum der Farbgestaltung in Abhängigkeit von den Lichtverhältnissen und die Flüchtigkeit des Eindrucks, die in *Antonio Azorín, La Voluntad* und zahlreichen Essays aus den ersten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts die Ästhetik Azoríns bestimmen, lassen sich als literarischer Impressionismus klassifizieren. Diese Kriterien sind analog zur Stilrichtung des Impressionismus in der Malerei ab 1872, die durch die Art der Darstellung neue, an der tatsächlichen und nicht an der durch die Erfahrung gefilterten Wahrnehmung der Wirklichkeit orientiert war. Dies brachte ungewohnte Sehweisen und neue Dispositive der Darstellung hervor. Den Impressionismus in der Literatur bezeichnet Bahr 1891 in seinem Aufsatz „Die Überwindung des Naturalismus“ als eine neue Art von Sensualismus, die das Bewusstsein auf Stimmungen reduziert. Die Konzentration Azoríns auf die Erzeugung von Emotionen durch Sinnesreize, die Kastilien als einen subjektiv erlebten Identitätsraum entstehen lassen, gehen in diesem Punkt mit der impressionistischen Schreibweise konform.

Die Darstellung der Realität wurde z.T. auch in die Nähe des Surrealismus gerückt (Vgl. Vième Colloque International in Pau 2001). Die Überlegungen, moderne Strömungen in Azoríns Werk nachweisen zu können, treffen sich alle in dem Punkt, an dem Azorín die realistische Darstellung der ihn umgebenden Wirklichkeit überschreitet. Die Wirklichkeit wird bei Azorín sinnlich und lyrisch verdichtet zum Ausdruck gebracht. So ist Martínez Torrón (2005a: 55) zuzustimmen, wenn er schreibt: „Azorín no posee onírsimo imaginativo, pero sí una finísima percepción de la realidad lirificada. Poco importa por tanto que no fuera surrealista. Su obra no surge del delirio sino de la sensación idealizada aunque desde la base del detalle real e intrahistórico. Azorín es siempre una mirada que late tras el texto: el ojo de un espíritu hipersensitivo que refleja sus impresiones en la página. Es un pintor de lo cotidiano, autor de las descripciones más líricas escritas en español, y el crítico más sucinto y sugerente amante de los libros y de las vidas que laten en ellos“.

Zur Definition des literarhistorischen Begriffes des Impressionismus vgl. Werner (1981), Diersch (1977) oder Marhold (1985).

Zum impressionistischen Stil bei Azorín vgl. Jurkevich (1999: 113-131).

wiedergeben, so dass im Verlauf des Romans nur noch die besonders markanten Elemente genannt werden müssen, damit sich das gesamte Panorama der Landschaft samt der dazugehörigen Gefühlswelt entfalten kann.

Ante la casa se abre una alameda de almendros. Cuatro, seis olmos gayan la plazoleta con su follaje. En lo hondo, sobre la pincelada verde del ramaje, resalta la pincelada azul de las montañas; más bajo, por entre los troncos, a pedazos, espejea la laguna. El cielo está diáfano. Las palomas giran con su aleteo sonoro. Y un acridio misterioso, chirría con una nota larga, hace una pausa, chirría de nuevo, hace otra pausa... (Azorín 1998 [1903]: 51)

Azorín formuliert auf knappem Raum die Quintessenz der Landschaftswahrnehmung. Azorín etabliert ein Bild der Bewegung, in der aber keine Entwicklung mitinbegriffen liegt. Es wird ein Landschaftsraum erschaffen, der sich in die Tiefe und Weite erstreckt. Dabei genügen wenige, teilweise nur angedeutete Elemente der Vegetation. Der alles überstrahlende Himmel erhöht die Stimmung, in die sich auch die Vögel einreihen. Es werden der visuelle und der auditive Kanal angesprochen, was zu einer intensiveren Verankerung des Bildes führt. Die Bewegung der Vögel und das Anwachsen der Vegetation könnte ewig andauern, ohne eine Zustandsveränderung herbeizuführen. Dies finden seinen Ausdruck im Zirpen der Baumgrille in Intervallen.

Das einem stetigen, monotonen Rhythmus folgende Leben in der Provinz wird auf der Textebene nachgebildet. Immer wieder wird bei Tagesanbruch das Treiben der Dorfbewohner geschildert, immer wieder wird das gleiche Repertoire an Geräuschen und Gegenständen verwendet. Das führt zu einem Einschleifen der gleichen Sinneseindrücke, so dass der Leser trotz aller individuellen Ausgestaltung des Landschaftsbildes doch einige Vorstellungen mit anderen Lesern teilt.

Todo está aún en silencio. La calle reposa. Y de pronto suena una campana dulce y aguda: en el umbral de una puerta aparece una vieja vestida de negro, con una sillita en la mano. El cielo está azul; en lo hondo, las palmeras del huerto destacan sus ramas péndulas; detrás aparecen los senos redondos de la colina yerma. [...]

Cacarea a lo lejos un gallo; suena el grito largo de un vendedor; se oye sobre la acera al rasear de una escoba. Y la campana vuelve a llamar con golpes menuditos. [...] Cuatro o seis palomas blancas cruzan volando lentamente; al final de la calleja, bañada por el sol, resalta la nota roja de un refajo. [...] Y una campana tañe, a lo lejos, con lentas, solemnes vibraciones. (Azorín 1998 [1903]: 73-74)

Der tiefblaue Himmel überstrahlt und kontrastiert die schwarze alte Frau, die Grüntöne des Gemüsegartens und die gelben Hügelketten. Die Farbakzente werden gleich Tupfern gesetzt. Weiß und rot komplementieren die Farbskala. Die Geräuschkulisse intensiviert das Gefühl des Miterlebens des Alltags im Dorf. Die Wiedergabe der Geräusche der trivialen Handlungen im Präsens, die unsortiert angeordnet sind, verhält sich analog zur Reizüberflutung des visuellen Kanals. Auch hier wird die

Aufmerksamkeit des Lesers auf Nebensächlichkeiten gelenkt, die er normalerweise nicht bemerken würde.

Las calles están solitarias, de algunas tiendas, acá y allá, se escapan resplandores mortecinos. Las puertas aparecen cerradas. Se oyen de cuando en cuando los golpes de los aldabones. Una puerta se abre, torna a cerrarse. (Azorín 1998 [1903]: 93)

Die zahlreichen Wiederholungen der Glockenschläge stehen in ihrem monotonen Gleichklang in Kontrast zum emsigen Treiben des Dorfes. Die Glockenschläge dienen dazu, den von Landwirtschaft und Religion dominierten Rhythmus des Dorflebens zu akzentuieren, die fehlende Entwicklung hin zur Moderne zu benennen und die Ruhe und Langsamkeit des Dorflebens bis hin zum Stillstand für den Leser nachvollziehbar zu machen. Hinzu kommt ein Gefühl der Resignation. „Se ha hecho un gran silencio. Y en el aire parece que había sollozos y lágrimas. Y han sonado lentas, una a una, las campanadas del *Ángelus*.“ (Azorín 1998 [1903]: 124). Die Glockenschläge werden in der Wahrnehmung zum Element, das die Stille durchschneidet. Der Klang der Glocken kann einen meditativen Charakter haben, er kann aber auch ein Gefühl der Traurigkeit hervorrufen und für den Tod bzw. die Ewigkeit stehen. Somit sind die Glocken doppeldeutig: in gleichmäßiger Bewegung stehen sie doch für das ewig Gleiche:

Cantan a lo lejos los gallos. De pronto, vibra en los aires una campanada, larga, grave, sonora, melodiosa; y luego, al cabo de un momento, espaciada, otra, y después otra, otra, otra... (Azorín 1998 [1903]: 216)

Die Ästhetik der Landschaftsbeschreibungen Azoríns ruft beim Rezipienten eine Gestimmtheit hervor, in der die Wahrnehmung von Raum und Zeit eine enge Verbindung eingehen. Die Zeit ist im Raum aufgehoben. Wird der azurblaue Himmel erwähnt, stellt sich beim Leser sofort der Gedanke an die Glockenschläge und den damit verbunden zyklischen Ablauf des Lebens auf dem Land ein. In der Stagnation der Bewegung, in der Wiederholung des Ewiggleichen, werden die Schönheit und der Tod zugleich fühlbar. Demzufolge enden viele Kapitel mit einer kleinen Landschaftsszenerie, die noch einmal die Atmosphäre der kastilischen Landschaft kondensieren und nachhallen lassen. Der Leser kann diese Stimmung noch eine Weile nachklingen lassen, ehe er sich der Lektüre des nächsten Kapitels zuwendet.

En otoño, los racimos de granos alongados cuelgan entre los pámpanos en vistosas estalactitas de oro; las abejas zumban; van y vienen en vuelo sinuoso las mariposas, que se despiden de la vida. Y un sosiego armonioso se exhala de los crepúsculos vespertinos en el callado patio, bajo la parra umbría, mientras el huerto se sume en la penumbra y suenan lentas, una a una, las campanas del *Ángelus*. (Azorín 1998 [1903]: 122)

Mehrere Kapitel enden mit der gleichen Grundstimmung. Die Redundanz der Stille schleift sich beim Rezipienten ein und erzeugt durch die Durchmischung der Ruhe mit positiven Attributen aus der Natur ein Gefühl des Wohlbefindens und der Akzeptanz.

Die Monotonie des Landlebens, die sich auch auf der Textebene wiederholt, erzeugt daher keine Ablehnung, sondern eine melancholische Identifikation.

Todo ha tornado a quedar en silencio; el aire es luminoso y ardiente; en el fondo del patio, allá en el huerto, sobre el follaje verde, brillan las manzanas rosadas, las ciruelas de oreo, los encendidos albérechigos. La mariposa blanca ha desaparecido. Y suena una campanada larga, y después suena otra campanada breve, y después suena otra campanada larga... (Azorín 1998 [1903]: 141)

Die Verschmelzung von Raum und Zeit wird auch über das Motiv der Reise im Zug hergestellt. Der Zug symbolisiert das moderne Industriezeitalter. Die Ästhetik der Wahrnehmung Azoríns vermittelt, dass zwischen der landwirtschaftlich geprägten vormodernen Lebensform und der modernen industrialisierten Gesellschaft kein Bruch bestünde und der Übergang nahtlos von statten ginge.

Y silba la locomotora con un silbido largo y bronco; se remueve el tren con chirridos de herrumbres y atalajes mohosos; una gran claridad se hace en el coche...
Estamos en campo abierto. La llanura se extiende inmensa en la lejanía, verde-oscura, verde presada, grisácea, roja, negra en las hazas labradas recientemente. Las piezas del alcacel temprano ensamblan, en mosaico infinito, con los cuadros de los barbechos hoscos. Ni una casa, ni un árbol. Un camino, a intervalos, se pierde sesgo en el llano uniforme. Junto a la caseta de un guardabarrera, al socaire de las paredes, cuatro o seis gallinas negras picotean y escarban nerviosamente. Y el tren silba y corre, con formidable estrépito de trastos viejos, por la campiña solitaria. (Azorín 1998 [1903]: 190)

Azorín arbeitet die Symbiose zwischen der Mechanik und der Natur heraus, indem die Geräusche des Zuges und die visuellen Landschaftseindrücke in den Mittelpunkt gestellt werden⁷⁴. Der Übergang von der Innenwelt des Zugabteils zur Außenwelt der kastilischen Hochebene erfolgt nahtlos. Der Leser hat die Landschaftsbilder im Laufe der Lektüre schon so stark verinnerlicht⁷⁵, dass er in der Lage ist, die Elemente selbst zu reproduzieren: die schier unendliche Ausdehnung der Landschaft in die Ferne, die mosaikhaften Farbeindrücke, die bewirtschafteten Felder, das Fehlen von Häusern und Bäumen, der in der Ferne entschwindende Weg und die vier oder sechs Hühner. Das Pfeifen des Zuges dringt in das Betrachten der Landschaft ein, wird Teil des Landschaftserlebnisses, ebenso wie die Landschaft integraler Bestandteil der Zugreise ist: „Y yo me quedo solo en el coche. A lo lejos, sobre la línea del horizonte, destacando en el azul límpido, aparece el enorme castillo de Barciense, y al pie resaltan los puntitos

⁷⁴ Diese Technik ist charakteristisch für Azorín und wiederholt sich in zahlreichen Texten. „Los redondos focos eléctricos, que han parpadeado toda la noche, acaban de ser apagados; suenan los silbatos agudos de las locomotoras; en el horizonte surgen los resplandores rojizos, nacarados, violetas, áureos de la aurora.“ (Azorín 1998 [1905]: 82) oder auch: „Mirad qué diafanidad tiene el cielo. En el cielo diáfano se perfilan las dos copas agudas de los cipreses. Entre las dos copas fulge – verde y rojo – un lucero. Los rosales envían su fragancia suave a la noche. Prestad atentos el oído: a esta hora se va escuchar el ronco rumor del paso del tren – allá lejos, muy lejos – por el puente del hierro. Luego brillará la lucecita roja del furgón y desaparecerá en la noche oscura y silenciosa.“ (Azorín 2001 [1912]: 195-196).

⁷⁵ Vgl. Azorín (1998 [1903]: 195): „La plaza está desierta; picotean al sol unas gallinas; triscan sobre el tejado del convento los pájaros; en la lejanía, a la derecha, se pierde un camino ancho, bordeado por largos liños de olmos desnudos. Suena lenta una campanada larga, y después otra campanada larga, y después tres campanadas finas y breves...“.

blancos de las casas enjalbegadas.“ (Azorín 1998 [1903]: 191). Ein modernes und traditionelles Kastilien schließen sich wechselseitig nicht aus, im Gegenteil, sie können gleichberechtigt und gleichwertig nebeneinander stehen.

Die kurzen Einschübe der Landschaftsbeschreibungen häufen sich zunehmend, je weiter der Roman *Antonio Azorín* voranschreitet. Das führt zu einer extrem starken Markierung und Verfestigung einiger prototypischer Konstituenten der kastilischen Landschaft, so wie sie Azorín in seinen Texten beschreibt.

Los gallos cantan a lo lejos; una cinta de sol fulgente cruza el blanco mármol y marca sobre el piso un vivo cuadro. Los minutos transcurren lentos, interminables. Suena a lo lejos una tos seca y persistente; se oye el chisporroteo de un hornillo.

– ¿No viene nadie? – pregunto al mozo.

– Lo diré a usted – me contesta –; es que anoche hubo en el pueblo baile de máscaras...

Quedo profundamente convencido. Se hace un largo silencio. Llegan cacareos de gallos y ladridos de perro. Yo siento como si hubieran pasado tres o cuatro horas en este ambiente de soledad, de aburrimiento, de inercia, de ausencia total de vida y de alegría. Miro el reloj; son las dos; ha transcurrido media hora.

* * *

A lo lejos destaca el pueblo con sus techumbres negras y las manchas blancas de las fachadas. Resaltan en el cielo azul diáfano el caserón rojizo del convento y la aguda torre de la iglesia. Una larga pincelada azul de las montañas, sobre otra larga pincelada negra de los olivos, limita el horizonte. De pronto rasga los aires la nota sostenida y metálica de la corneta del pregonero; ladran los perros; cacarean los galos; llega el silbido ondulante, apagado, de un tren que pasa... (Azorín 1998 [1903]: 197)

Nicht der Fortgang des Romans steht im Zentrum, sondern die Landschaft verdrängt Figuren, Gespräche und Aktionen und wird selbst zum Mittelpunkt jeglicher Darstellung. Durch das Aufgreifen der gleichen Elemente – dies trifft auch auf die Beschreibung der Stadt Madrid zu – bleibt das Bild von Kastilien emotional nahezu grenzenlos weit, intellektuell aber schnell abrufbar und dadurch handhabbar.

2.1.4 Azoríns Umgang mit traditionellen Wahrnehmungsmustern

Der Rezipient ist an bestimmte literarische Muster der Beschreibung und der Funktion der Landschaft im traditionellen Roman gewöhnt. Deshalb überrascht ihn die ästhetische Gestaltung des Romans *Antonio Azorín*. Die ihm vertrauten Muster werden nicht wiederholt. Leere, Neuheit, Überraschung, vielleicht auch Frustration sind das Ergebnis. In jedem Fall wird der Prozess der Rezeption deautomatisiert. Die Lektüre muss mehrfach wiederholt werden und die Einordnung der Landschaftsbeschreibungen kann erst zu einem späteren Zeitpunkt vollzogen werden. Der Leser muss sich von seinem angestammten Lektüreverhalten lösen und sich auf Neues und Unbekanntes einlassen. Im Eingangskapitel wird die Natur zwar inventarisiert, aber nicht nach dem gewohnten aufklärerischen Ordnungsdenken. Diesem Denken wird die Kategorie der Subjektivität als alternatives Modell entgegengestellt. Somit dürfen innerhalb des

Textes und in der individuellen Rezeption auch andere Denkweisen, die an die Geisteshaltung der Aufklärung gebunden sind, zumindest hinterfragt und eventuell über Bord geworfen werden. Dies trifft auch auf die stereotypen Spanienbilder zu, die von Frankreich propagiert wurden.

Die Landschaftsbeschreibungen Azoríns zeugen von einer neuen Art der Wahrnehmung der Landschaft. Auch der Rezipient muss sich an die andere Art des Sehens anpassen. Die permanente Reizüberflutung⁷⁶ und die Tatsache, dass das Bild der Landschaft, das beim Leser im Kopf entsteht, ständig an die neuen Informationen angepasst werden muss, erzeugt eine starke sinnliche und emotionale Verbindung des Lesers mit dem dargestellten Raum. Durch die Fülle der Eindrücke und die für den Leser unkontrolliert erscheinende Informationsvergabe bricht Azorín eine Lanze für die Subjektivität der Wahrnehmung und damit auch für die Relativität der Interpretation. Die Darstellung der kastilischen Landschaft bei Azorín setzt zunächst stark auf Unkonventionalität und fordert den Rezipienten zur Mitautorschaft auf. Auch der Autor kennzeichnet sich als stark individuell und unabhängig, indem er sich gewohnten Darstellungsweisen enthebt, neue ausländische Schreibweisen rezipiert und diese adaptiert. An den Landschaftsbeschreibungen werden das Ausloten der Möglichkeiten, die Freude am Entdecken neuer Schreibweisen und auch ein Ausweiten der Grenzen des Genres deutlich sichtbar. Es geht Azorín um das Sehen als reine Sinneswahrnehmung und um die Konstitution von Wirklichkeit in Abhängigkeit von diesen.

- No conocemos la realidad – dijo el hombre gordo mirándose contritamente el abdomen.
- No sabemos nada – repuso el hombre flaco contemplándose tristemente las uñas.
- Nadie conoce el *noumenos* dijo el gordo.
- Efectivamente – contestó un poco humillado el flaco –, yo no conozco el *noumenos*.
- Sólo los fenómenos son reales – dijo uno.
- Sí, sólo los fenómenos son reales – repitió el otro. (Azorín 1989 [1902]: 102)

Hier wird ein Relativismus zum Ausdruck gebracht, der neu ist und der das Individuum in seiner subjektiven Wahrnehmung stark macht, wodurch ihm die Möglichkeit

⁷⁶ Die Erfahrung der intensiven sinnlichen Wahrnehmung der Umgebung unter dem Eindruck der zeitlichen Dynamik ist für die Gedichte der spanischen Avantgarde, die sich mit dem Thema der Wahrnehmung der modernen Großstadt beschäftigen, charakteristisch. (Sabine Friedrich 2007: 9). Daher überrascht es, dass Azorín die Art der Wahrnehmung auf den ländlichen Raum überträgt, der grundsätzlich fernab von den Veränderungen und den Phänomenen der Großstadt, etwa der Idee der Simultanität, liegt. Azorín unterscheidet sich in diesem Punkt wesentlich von Unamuno, für den ‚el campo‘ das idealtypische Rezeptionsmodell darstellt, da hier die Eindrücke bewusst wahrgenommen und verarbeitet werden können. „Y allí arriba, en la soledad de la cumbre, entre los enhiestos y duros peñascos, un silencio divino, un silencio recreador. [...] ¿Creéis que pueden acaso llegar a comunión dos almas cuando las rodea el eco del mar humano? En la ciudad cabe hablar de negocios, de política candente, de sociología, de modas; pero ¿de las cosas eternas?“ (Unamuno 1983 [1911]: 131). Unamunos Plädoyer für die Tiefenwahrnehmung liegt auf einer Linie mit der kulturkritischen Haltung gegenüber der rasanten Urbanisierung, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa weit verbreitet war.

angeboten wird, sich von überlieferten Glaubenswahrheiten zu emanzipieren⁷⁷. Im Spiel mit der Wahrnehmung des Lesers werden die Medien der Bildlichkeit und der Textualität miteinander verschränkt. Die pittoreske Gestaltung der Landschaftsdarstellung, das Spiel mit Farben, Formen und Geräuschen, zeugt von einem reflektierten und ästhetisierten Verhältnis zur Natur. Die Natur wird nicht als Ganzes wahrgenommen, sondern über willkürliche und fragmentarisierte Sinneswahrnehmungen. Der Mensch und die ihn umgebende Welt sind nicht mehr in einer Einheit zusammengebunden. Die Natur dient nun nicht mehr der philosophischen, moralischen oder transzendentalen Orientierung des Menschen, sondern die Natur wird als Materialvorrat genommen, um mit Erscheinungs- und Wahrnehmungsformen zu spielen. Sowohl der Betrachter als auch das betrachtete Objekt erfreuen sich der neugewonnenen Autonomie.

Azorín lenkt bei seinen Landschaftsbeschreibungen die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf das Detail, auf Kleinigkeiten, auf Alltägliches, die in der pragmatischen Wahrnehmung dem Blick entgehen. Dadurch schärft Azorín die Sensibilität für die Fülle an visuellen, auditiven, und olfaktorischen Reizen, die uns in unserer Umwelt ständig begegnen. Azorín lehrt die Leser sehen lernen, lehrt sie, das Besondere im Alltäglichen zu sehen, die Großartigkeit des Kleinen. Auf diese Art und Weise kann das Individuum nationale Gemeinschaft im Alltäglichen erleben. „Los pequeños hechos nos pondrán en contacto con las células vivas y palpitantes que crean y sustentan las

⁷⁷ Diese Textstelle geht ähnlich monoton weiter und endet mit der ironischen Auflösung: „Uno era un filósofo kantiano; otro un empresario de barracas de feria.“ In Diskussion um die Relativität der Wahrnehmung wird die Verwendung des Begriffs des ‚Ding an sich‘ aus der Philosophie Kants der Lächerlichkeit preisgegeben. Azorín übt augenzwinkernd Selbstkritik an der Rückständigkeit Spaniens, was die Wissenschaft und das Geistesleben anbelangt. Der Philosoph verschanzt sich hinter Begrifflichkeiten, die er schlecht erklären kann. Beide reden mit einander und verstehen sich oberflächlich, haben jedoch völlig andere Konzepte vor Augen. An der Sinnlosigkeit des Gesprächs offenbaren sich die Fallhöhe des selbstzufriedenen und der Alltagswirklichkeit enthobenen Geisteswissenschaftlers und die Irrelevanz der Philosophie für das praktische Leben. Für Azorín und sein Konzept für die spanische Identität ist der von Kant eingeführte Perspektivenwechsel sehr wohl relevant. Wenn die Welt nicht objektiv wahrnehmbar ist, sondern die Dinge in ihrer Erscheinung in Raum und Zeit von der Erkenntnisfähigkeit des Menschen abhängig sind, kann über die Wirklichkeit an sich keine Aussage getroffen werden. Der Diskussion über den Niedergang Spaniens ist damit die Brisanz entzogen. Es ist nur eine wahrgenommene Dekadenz. Unter anderen kategorialen Voraussetzungen der Wahrnehmung würde man zu einem anderen Urteil gelangen. Es ist somit keine absolute Aussage, die Identitätskrise daher nicht existentiell bedrohend. Azorín bemüht sich um eine Aufhebung der herkömmlichen Kategorien der Wahrnehmung und auch darum, dem Ansichseienden, dem spanischen Wesen, über den Weg der Erscheinungen nahe zu kommen. Damit ironisiert Azorín, die Konsequenzen, die sich aus der Philosophie Kants ergeben und er ironisiert gleichzeitig die rudimentäre Bildung der Spanier, die sie selbst jedoch nicht eingestehen können. Azorín greift einen der vorherrschendsten Topoi, den der intellektuellen Rückständigkeit Spaniens auf. Dass er ihn aber in selbstironischer Form präsentiert und keine Rechtfertigungs- oder Verteidigungspose einnimmt, ist ein Zeichen dafür, dass Azorín sich über die primitive Form von Eigen- und Fremdbild erhoben hat und zur Betrachtung des Eigenen die Position des fremden Blickes eingenommen hat.

naciones.“ (Azorín 1929, zitiert nach Bernal Muñoz 2001: 21). Diese Art der Wahrnehmung lässt das Alltägliche plötzlich neuartig erscheinen. Es bringt das Fremdartige im Bekannten hervor. Man betrachtet das Altbekannte mit neuen Augen und entdeckt das Eigene wieder neu. Was vorher negativ wahrgenommen wurde, kann nun in einem positiven Blickwinkel gesehen werden.

Die Art des Sehens, die Azorín bei seinen Landschaftsbeschreibungen als Leitlinie dient, dehnt sich auch auf die Wahrnehmung der Zivilisation aus: „La casa se levanta en lo hondo del collado, sobre una ancha explanada. Tiene la casa cuatro cuerpos en pintorescos altibajos.“ (Azorín 1998 [1903]: 48). Die Natur wird als ein Bereich inszeniert, der dem menschlichen Wahrnehmungsvermögen nur begrenzt zugänglich ist. Das zeigt sich daran, dass nur wenig Vokabular dafür zur Verfügung steht. Daher müssen Vorgänge in der Natur durch Metaphern, Vergleiche oder Anthropomorphologisierungen in das bisher bekannte System der menschlichen Wahrnehmung übersetzt werden.

Im Bereich der Beschreibung der Zivilisation werden konkrete Ortsangaben gemacht, die Örtlichkeit wird in ihrer typischen Architektur auch kurz charakterisiert, jedoch liegt die Aufmerksamkeit eindeutig auf der Darstellung der Natur. Azorín lässt ab von der realistisch-naturalistischen Weise der Milieuschilderung und arbeitet mit stark subjektiv geprägten Farb- oder Geräuscheindrücken.

A lo lejos destaca el pueblo con sus techumbres negras y las manchas blancas de las fachadas. Resaltan en el cielo azul diáfano el caserón rojizo del convento y la aguda torre de la iglesia. Una larga pincelada azul de las montañas, sobre otra larga pincelada negra de los olivos, limita el horizonte. De pronto rasga los aires la nota sostenida y metálica de la corneta del pregonero; ladran los perros; cacarean los gallos; llega el silbido ondulante, apagado, de un tren que pasa... (Azorín 1998 [1903]: 197)

Die Voranstellung der Verben betont stark den Aspekt der Aktivität der Natur und lässt die Sinneswahrnehmung sehr plastisch erscheinen. Die Ästhetik der impressionistischen Eindrücke der schnellen und spontanen Wahrnehmung wird auch auf die Beschreibung der Dörfer oder Madrid übertragen. Sie werden dadurch Teil der Landschaft.

La casa que Azorín habita en Monóvar está en la calle de Bohuero, esquina a la de Masianet, en lo alto de la pendiente sobre que el pueblo se asienta, en limpia hilera de viviendas bajas, en un barrio silencioso, blanco, soleado. La casa de Azorín tiene una fachada pequeña, jaharrada de albo yeso, con dos ventanas diminutas. Desde la esquina se divisa abajo, al final de la calleja, el bosque de un huerto, una palmera que arquea blanda sus ramas, una colina que se perfila sobre el azul luminoso del cielo. (Azorín 1998 [1903]: 71)

Azoríns Ästhetik bringt subjektive Reaktionen auf äußere Reize hervor. Die Bildeindrücke stellen sich spontan beim Leser ein und können vom nächsten auftauchenden Bildeindruck wieder abgelöst werden. Da die Genese beim Rezipienten

stattfindet, kommen weder Langeweile noch Ablehnung auf. Weder die Art der Beschreibung noch die Bilder selbst enthalten Konfliktpotential. Im Gegenteil, da sie individuell im Kopf des Lesers hervorgebracht werden, identifiziert sich der Leser mit ihnen. Jedes Bild ist ein Zusammenspiel zwischen Tatsachen und Imagination. Sehnsucht und Sehnsucht sind bei Azorín aneinander gekoppelt. Im Gegensatz zu den Bildern charakterisiert sich das System der Sprache durch die Inkongruenz von Signifikant und Signifikat und ist das am stärksten konventionalisierte und kodierte Kommunikationssystem. Bilder hingegen sind nicht als funktionales Referenzsystem zur eindeutigen Bedeutungsvermittlung ausgebaut worden. Bilder dienen nicht der pragmatischen Kommunikation. Die Senderinstanz ist weniger markiert und die Botschaft ist weniger festgelegt. Der Empfänger hat dadurch ein höheres Maß an Freiheit, sein eigenes Bild, seine eigene Interpretation zu gestalten.

[E]ine Linie, eine Form, eine Farbe, jeder Teil eines solchen Elements, jede Kombination solcher Elemente – kann, aber muß nicht bedeutungsdifferenzierend sein; jedes Element wird erst unter bestimmten (kontextuellen) Bedingungen zum Signifikanten, es ist nicht schon vorgegebener, diskreter, lexikalisierbarer Signifikant. (Michael Titzmann 1990: 377)

Die Vorstellung von Kastilien wird im Text nicht allzu sehr ausdifferenziert. Jenseits der Vielzahl der Sinnesreize, durch die sich die Landschaft konstituiert, erfolgt in einem zweiten Schritt hinsichtlich der Konstituenten der Landschaft eine Komplexitätsreduktion. Die Vereinfachung findet auf der Ebene der Auswahl und der Darstellung statt. Durch das wiederholte Aufgreifen bestimmter Elemente verfestigt sich das individuell entstandene Landschaftsbild und wird dadurch intersubjektiv verfügbar. Jeder Leser hat seinen individuellen Eindruck von der kastilischen Landschaft, doch teilen die Leser zahlreiche Komponenten des Landschaftsbildes und die Emotionen des Landschaftserlebnisses. Die Subjektivität verknüpft sich mit einem Bildeindruck von hohem Allgemeinheitsgrad, wenn im Text von „barcos“, „nubes“ oder „palomas“ gesprochen wird. Dies sind Gegenstände, die jedem bekannt sind und die man sich prototypisch vorstellen kann. Durch die Art der Nennung dieser Gegenstände sind sie zwischen Abstraktion und Konkretion angesiedelt. Damit ist eine Basis für eine kollektive Vorstellung von Kastilien vorhanden. Es entsteht eine gewisse Verbindlichkeit hinsichtlich der Bestandteile des Kastilienbildes, ohne aber allzu sehr einzuschränken, da bei der konkreten Ausgestaltung dem Individuum eine hohe Freiheit gewährt wird. Das vermittelte Kastilienbild ist weniger Stereotyp als vielmehr Schablone. Die vorgegebenen Konturen können individuell ausgestaltet werden.

Die Landschaftsbeschreibungen rufen beim Leser ein sinnliches und emotionales Erlebnis hervor, das in einem oder mehreren Bildern verewigt wird. Bei den nächsten Nennungen des entsprechenden Bildes wird jeweils der gesamte Gefühlsinhalt aufgerufen. Mit den als emblematisch zu bezeichnenden Kastilienbildern verfügt Azorín über ein ökonomisches Verfahren, mit dem der über die zuvor etablierte Semantik jederzeit verfügen kann. Das Landschaftserlebnis muss nicht stets neu über den Text hergestellt werden, sondern einige kleine Verweise genügen, um die gewünschten Emotionen bei den Rezipienten zu aktualisieren. Die Markierung in Form eines Bildes hat den Vorteil, dass der visuelle Eindruck bei jedem Leser ein individuelles Gefühl hervorruft. Zwar schafft Azorín eine stabile Basis, indem er das Grundgefühl von Dekadenz, die herbe Schönheit der Totenstille in den Dörfern mit der Schönheit des Landschaftserlebnisses durch den alles überspannenden blauen Himmel verbindet, doch bestehen die Landschaftsbeschreibungen aus vielen kleinen Pinselstrichen, die direkt auf die Wahrnehmung des Moments zielen und erst in der Synthese durch den Rezipienten ein Bild ergeben. Aus dem Bildaufbau der Landschaft durch den persönlichen Nachvollzug des Rezipienten ergeben sich zwei entscheidende Vorteile für das Zustandekommen einer identifikatorischen Beziehung zwischen dem Lesepublikum und dem in der kastilischen Landschaft encodierten nationalen Bezugsrahmen. Es handelt sich hierbei um ein dominant visuelles und weniger intellektuelles Erlebnis und zudem ist dieses Bild eben nicht *in toto*, sondern lediglich in einigen Eckpunkten von Außen vorgegeben, so dass die Rezipienten relativ frei imaginieren können. Die Landschaftsbeschreibungen Azoríns rufen intensive Bilderlebnisse hervor, die sich im Gedächtnis der Leser einbrennen. Sie sind nicht widerlegbar, da sie vom Leser selbst hervorgebracht wurden und über spontane affektive Reaktionen funktionieren. Bilder haben die Fähigkeit – stärker als ein Text – die Ratio zu unterlaufen.

Die im Wissen des Lesers vorhandenen Erfahrungen, die durch die Lektüre aktiviert werden, steigern sich zu einer bislang unbekannten Art der Wahrnehmung, die die Neukodierung des nationalen Selbstverständnisses und die Identifikation des Lesers möglich werden lassen. Indem der Imaginationskraft des Lesers in den Landschaftsbeschreibungen so breiter Raum gelassen wird, der Leser stark affiziert, aber in seiner Empfindungswelt nicht determiniert ist, baut sich in den Essays und Romanen Azoríns keine Textwelt auf, die der Ästhetik der Repräsentation entspräche. Der Leser ist nicht an die Position des reinen Konsumenten gebunden, sondern er wird zum Mitproduzenten der von ihm rezipierten Literatur. Jedoch verselbständigt sich der

Prozess des Schreibens und der Mitautorschaft bei Azorín nur innerhalb fest gesteckter Grenzen. Seine Texte sind so angelegt, dass sie auf einen bestimmten Sinn und auf eine bestimmte ethische Haltung zulaufen. In der Ästhetik der Darstellung kreiert Azorín ein mosaikhaftes Spanienbild, jedoch bewegen sich die Motive, die aus den Mosaiksteinchen zusammengesetzt werden können, innerhalb eines festen thematischen Rahmens und sind in sich selbst, in der Spannung zwischen tiefer Zuneigung und Kritik, stimmig. Der Leser ist daher in der Lage, ein in seiner Ambivalenz kohärentes Bild von Kastilien herzustellen.

In den Landschaftsbeschreibungen wendet sich Azorín der Wirklichkeit in ihrer Qualität der wahrnehmbaren Erscheinung zu. Er hält fest, wie die Welt sinnlich wahrgenommen wird und demonstriert dies durch die Wahl verschiedener Perspektiven und durch die Wiedergabe des Farbspiels unter dem Einfluss von wechselnden Lichtverhältnissen. Diese ‚Oberflächenwahrnehmung‘ versieht Azorín mit ethischen Inhalten, die in der Regel den philosophischen Systemen Kants, Arthur Schopenhauers oder Friedrich Nietzsches⁷⁸ entnommen sind. Das Ergebnis ist ein ideelles Bild von Spanien an sich und ein kritisches Bild von Spanien in seiner aktuellen Erscheinung. Jedoch verläuft Azoríns Diskurs über die Identität Spaniens nicht mehr primär auf der metaphysischen, sondern auf der phänomenologischen Ebene. Die emotionale Aufladung der kastilischen Landschaft erfolgt nicht in erster Linie über auf die Landschaft projizierte Wertungen oder Interpretationen, sondern über die reine Bildlichkeit der Landschaftsbeschreibung. Das Bild ist die einzige Realität.

La sensación crea la conciencia; la conciencia crea el mundo. No hay más realidad que la imagen, ni más vida que la conciencia. No importa – con tal de que sea intensa – que la realidad interna no acople con la externa. El error y la verdad son indiferentes. La imagen lo es todo. Y así es más cuerdo el más loco.

A lo lejos, las campanas de la iglesia Nueva plañen abrumadoras. La noche llega. En la obscuridad del crepúsculo las manchas pálidas de los ventanos se disuelven lechosas. Reina en la estancia un breve instante de doloroso anhelo. Y Azorín, inmóvil, mira con sus extáticos ojos verdes la silueta del maestro que va y viene en la sombra haciendo gemir dulcemente la estera. (Azorín 1989 [1902]: 74)

Bild, und damit Realität werden über das bloße Registrieren von Farben, Bewegungen und Geräuschen hergestellt. Ein Bild kann allerdings verschiedene Räume, verschiedene Realitäten in sich vereinen. Dies wird durch das wechselnde Spiel der Farben und die unterschiedlichen Perspektivierung eines Bildausschnittes dargestellt.

Die im Text wiedergegebene Landschaft trägt keine spezifisch spanischen Kulturmerkmale, sondern wird in ihrer Leere zum alleinigen Kulturmerkmal und

⁷⁸ Gonzalo Sobejano 1967.

repräsentiert so idealerweise das Vakuum des nationalen Selbstverständnisses Spaniens. Die spanische Selbstbeschreibung operiert zunächst einmal aus einer Abwesenheit heraus. Erst in einem zweiten Schritt erhält die Landschaft sinnliche Qualitäten, zum dritten einen emotionalen Wert und schließlich durch die Verknüpfung mit meist literarischen, manchmal auch historischen Figuren ihre kulturelle Markierung. Die Interpretation der Elemente erhält durch ihr Eingeschriebensein in die kastilische Landschaft den Status einer unumstößlichen Wahrheit und damit Legitimation und Autorität. Diese Bildlichkeit ist auch philosophisch unterfüttert. Azoríns Behauptung „Todo es vanidad; la imagen es la realidad única, la única fuente de vida y de sabiduría.“ (Azorín 1989 [1902]: 204) deutet auf die Entwertung der physischen Existenz zugunsten des geistigen Erlebens hin. Die Unmöglichkeit, der Existenz entfliehen zu können, führt zur Resignation, wenn das Individuum die dahinter stehende Realität an sich nicht mitdenkt. Gelingt dies, tritt eine stoische Haltung gegenüber der aktuell wahrgenommenen Situation zutage. Es kann sich jedoch auch eine zynische Haltung breit machen, wenn die mentalen Strategien, das Leben auf das Immaterielle auszurichten, sich in der Praxis als untauglich erweisen.

Y así, este perro joven é ingenuo, que no ha leído á Troyano, este perro sin noción del tiempo, sin sospechas de la inmanencia ó transcendencia de la causa primera, es más sabio que Aristóteles, Spinoza y Kant... los tres juntos. El perro ha enarcado las orejas y le ha lamido las manos: parecía agradecer la alta justicia que se le hacía. (Azorín 1989 [1902]: 204)

2.1.5 Die Emotion der Landschaft und die Ästhetisierung der Natur

„Un paysage quelconque est un état de l'âme“. Diesen Satz notiert Henri-Frédéric Amiel (1949 [1884]: 76) am 31.10.1852 in sein Tagebuch⁷⁹. Das Empfinden, das Natur und Mensch im Landschaftserlebnis zusammenbindet, ist bei Azorín aber nicht das einer romantischen Seelenlandschaft. Die von ihm beschriebene Landschaft Kastiliens bietet keine Projektionsfläche für die Gemütsverfassung des individuellen Betrachters. Die emotionale Aufladung der Landschaftsbeschreibung reflektiert nicht den Seelenzustand desjenigen, dem das Landschaftserlebnis zuteil wird. Der Landschaft wird *a priori* eine emotionale Qualität zugeschrieben. Von der Weite der kastilischen Berglandschaft geht eine Macht aus, der sich kein Betrachter der Landschaft entziehen kann. Die

⁷⁹ Das Zitat in voller Länge lautet: „Un paysage quelconque est un état de l'âme, et que lit dans tous deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque détail. La vraie poésie est plus vraie que la science, parce qu'elle est synthétique et saisit dès l'abord ce que la combinaison de toutes les sciences [sic] pourra tout au plus atteindre une fois comme résultat. L'âme de la nature est devinée par le poète, le savant ne sert qu'à accumuler les matériaux pour sa démonstration. L'un reste dans l'ensemble, le second vit dans une région particulière. L'un est concret, l'autre abstrait. L'âme du monde est plus ouverte et intelligible pour l'âme individuelle ; elle a plus d'espace, de temps et de force pour sa manifestation“.

Ausstrahlung der Landschaft verstärkt sich aufgrund ihrer Eigenschaft als Trägerin der gesamten kulturellen Vergangenheit. Der Austausch zwischen Mensch und Landschaft besteht darin, dass sich die Landschaft dem Betrachter regelrecht aufdrängt. Der Mensch wird von der Macht der Landschaft erfasst und überwältigt.

Desde los huertos, dejado atrás el pueblo, el inmenso llano de la vega se extiende en diminutos cuadros de pintorescos verdes, claros, grises, brillantes, apagados, y llena en desigual mosaico á las suaves laderas de las lejanas pardas lomas. Entre el follaje, los azarbes pletóricos serpentean. El sol inunda de cegadora lumbre la campiña, abate en ardorosos bochornos los pámpanos redondos, se filtra por las copudas nogueras y pinta en tierra fina randa de luz y sombra. (Azorín 1989 [1902]: 120)

Das beobachtende Subjekt hat keinen Einfluss auf das betrachtete Objekt. Die Landschaft ist autonom und die Kräfteverhältnisse zwischen Subjekt und Objekt haben sich umgekehrt. Bei Azorín liegt das Primat auf dem Sehen. Die Landschaft ist bei Azorín in erster Linie eine dissoziierende Wahrnehmung von sich wandelnden Formen, Farben und Geräuschen. Die kastilische Hochebene bleibt in ihrer Gestalt undurchdringlich und lässt sich nicht von vom Seelenzustand oder einem anderen Wahrnehmungsfilter des beobachtenden Subjekts manipulieren und bietet daher keinerlei Projektionsfläche. Die Landschaft steht für sich selbst, in ihrer eigenen Qualität. Sie macht dem Beobachter quasi ein Angebot, das der Betrachter nachvollziehen kann bzw. muss, d.h. die Landschaft beeinflusst den Seelenzustand des Beobachters.

Im Betrachten der Landschaft löst sich das betrachtende Subjekt von der Verankerung in der Alltagswelt und geht ganz in der Landschaft und in der von der Landschaft ausgehenden Energie und Emotion auf. Der Betrachter löst sich auch von seinen eigenen Bewertungsschemata und von seiner Gebundenheit an den Körper. Der Körper dient nur noch dem Registrieren von Sinneserscheinungen und Empfindungen. Aus der herkömmlichen Dualität zwischen Subjekt und Welt wird ein einheitlicher Bewusstseinszustand⁸⁰. Die Landschaft gerät zu einem emotionalen Raum, zum gefühlten Ort. Der Rezipient ist für den Moment dieser spezifischen Wahrnehmung in der Landschaft aufgehoben, bzw. die Landschaft verschwindet im Ich: „El paisaje somos nosotros; el paisaje es nuestro espíritu, sus melancolías, sus placideces, sus anhelos, sus tártagos“ (Azorín 1917: 43).

Die Verschmelzung von Landschaft und Betrachter hat auch auf der intellektuellen Ebene ihre Entsprechung und wird für die Identitätsstiftung relevant. Angesichts der

⁸⁰ Die Realität, die Dinge und Existenz der Personen erreichen ihre reine Bedeutung durch das geistige Wesen, durch das sie erfahren werden. Daher ist kein Platz für psychologische Entwicklungen. „No hay personajes de carne y hueso sino ideas encarnadas“ (Fox 1989: 34).

Landschaft werden Erinnerungen aus dem kulturellen Gedächtnis aktualisiert oder neu interpretiert. Aus dem Erlebnis der Landschaft erwächst eine Identifikation zwischen Landschaft und Betrachter. Individuum und Kultur werden in der Landschaft zur Deckung gebracht. Dieses zunächst individuelle Empfinden erhält eine kollektive Dimension, da die Kongruenz von Kultur und Person für viele Spanier erlebbar wird. Da die kulturelle Interpretation der kastilischen Landschaft durch die Überlagerung von tatsächlichem, emotionalem, intellektuellem und mythischem Raum von der breiten Masse akzeptiert wird, gelingt es, die Meseta als einen kollektiven sentimentalischen Gedächtnisort zu verankern. Im Gegensatz zur Romantik findet nicht ein einzelnes Subjekt in der Landschaft, die es alleine betrachtet, den Widerhall seiner Befindlichkeit, sondern die Selbstwahrnehmung eines Kollektivs beruht auf der speziellen Wahrnehmung der Landschaft und ihrer Ausstrahlungskraft. So könnte Amiels Aussage bestätigt werden, wenn man hinzufügt, dass die Landschaft die Repräsentation der Befindlichkeit einer Nation ist. Es ist die Repräsentation der momentanen Befindlichkeit, diese jedoch noch übersteigend die Repräsentation der überzeitlichen, universellen Wesensart der Nation. Diese Wirkung ist für jedermann nachvollziehbar, also empirisch beweisbar, was sich wiederum in die damals rezipierte positivistische Wissenschaftsauffassung einreihet. Dennoch handelt es sich hier nicht um Milieuschilderungen in naturalistischer Manier, denn:

Lo que da la medida de un artista es su sentimiento de la naturaleza, del paisaje... Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la *emoción del paisaje*... Es una emoción completamente, casi completamente moderna. En Francia sólo data de Rousseau y Bernardino de Saint-Pierre... En España, fuera de algún poeta primitivo, yo creo que sólo la ha sentido Fray Luis de León en sus *Nombres de Cristo*... Pues bien; para mí el paisaje es el grado más alto del arte literario... (Azorín 1989 [1902]: 130)

Azoríns Ästhetisierung der Landschaft speist sich jenseits des romantischen Topos der Seelenlandschaft von der Haltung Georges Rodenbachs, der in *Bruges-la-Morte* (1892) den Ort als Entität mit eigener Ausstrahlung inszeniert.

Il se retrouvait le frère en silence et en mélancolie de cette Bruge douloureuse, *soror dolorosa*. Ah ! Comme il avait bien fait d'y venir au temps de son grand deuil ! Muettes analogies ! Pénétration réciproque de l'âme et des choses ! Nous entrons en elles, tandis qu'elles pénètrent en nous.

Les villes surtout ont ainsi une personnalité, un esprit autonome, un caractère presque extériorisé qui correspond à la joie, à l'amour nouveau, au renoncement, au veuvage. Toute cité est un état d'âme, de d'y séjourner à peine, cet état d'âme se communique, se propage à nous en un fluide que s'inocule et qu'on incorpore avec la nuance de l'air (Rodenbach 1978 [1892]: 75-76)

Rodenbach weitet das Konzept der beseelten Landschaft, das erst auf die Natur begrenzt war, auf die säkulare Stadtlandschaft aus. Bei Rodenbach avanciert die Stadt zum Symbol der Melancholie und Resignation. In Azoríns Beschreibungen der verlassenen

Dörfer und der kleinen kastilischen Städte scheint das einzige lebendige Element die sie umgebende Landschaft zu sein. Ähnlich wie Brügge bei Rodenbach ist Kastilien bei Azorín auch der Ort der Krankheit und des Todes: „Y en este ambiente de abatimiento, de abstinencia, de ruina, el espíritu castellano, siempre propenso a la tristura, acaba de recogerse sobre sí mismo en hosquedad terrible.“ (Azorín 1998 [1903]: 220). Zwar wird von Schopenhauer die Ansicht übernommen, dass dem Schmerz auch eine positive Seite abgewonnen werden kann, jedoch wird die französische *Fin-de-siècle*-Haltung, dass der Tod nicht nur als Narkotikum, sondern auch als Stimulans gesehen werden kann, in Spanien nicht rezipiert.

Lantigua es un poblachón manchego, triste, sombrío, tétrico. Esta mañana, al llegar, he visto de lejos la mancha parduzca de sus caserones medio velada por la bruma. Las campanas tocaban; negro, denso, espeso, el humo en la serenidad de la atmósfera, ascendía lento en derechas columnas y se disgregaba suavemente manchando de ligero gris el cielo. En las calles, solitarias, respirábase el acre olor del humazo de leña. De trecho en trecho, una vetusta casa con sus anchas y salientes rejas, rompe la blancura de las bajas casitas enjalbegadas. Madrugadoras, las mozas barren los zaguanes de albas paredes con zócalos de violento azul bordeado de negro; colgada vistosamente en el testero, resalta sobre el vívido fondo de cal, la refulgente espetera con sus variados trebejos – redondeles, cazos, calentadores, almoreces – de dorado y aljofifado metal. Rastreada, apoyada en una muletilla, el rosario en la mano, una vieja pasa y desaparece por la puerta de la lejana iglesia. Las campanas, espaciadas, tocan cristalinas. Allá abajo, el final de una calleja sucia, resalta el verde intenso del temprano alcázar, el intenso azul del cielo.

La ciudad despierta: el áspero rastrear de los caballetes de los arados, mézclase a los largos gritos de los vendedores. En la lobreguez de una fragua, tintinean sobre el yunque los robustos machos; cepilla en plena calle un aperador el amarillo varal de un carro – y enfrente, ante un derruido portalón, una mujer, pausada, va tendiendo blanca ropa en cuerdas sostenidas por nudosas perchas. La ciudad despierta. Disipada la niebla, perdido el humo reverberan en lo alto de la colina, por encima de los tonos negros de los tejados, las blanquecinas paredes de la ermita. (Azorín 2000 [1901]: 228-229)

Die Vermittlung der Landschaft beruht auf einer selektiven Wahrnehmung der Erzählinstanz. Die Landschaft vergegenwärtigt die Gestimmtheit des Subjekts, die jedoch durch sie selbst hervorgerufen worden war. Die Landschaft ist Ursache und Abbild zugleich. Diese Art der Landschaftsdarstellung hat demnach auch eine illustrierende Funktion. Nicht-Materielles wird sinnlich darstellbar und der Intellekt wird an ein Bild rückgebunden. Die Wahrnehmung der Landschaft ist das Resultat der einzelnen Gedanken, Haltungen und Emotionen gegenüber Kastilien. Die Darstellung der Landschaft ist die bildliche und damit synthetisierte Entsprechung der Haltung des wahrnehmenden Subjekts. Über den Akt der Lektüre kann die Haltung intellektuell nachvollzogen und emotional nachempfunden werden. Das Leitmotiv in *La voluntad* „La imagen lo es todo. [...] La realidad es mi conciencia.“ (Azorín 1989 [1902]: 194) hat nicht nur philosophische Relevanz, sondern gibt auch den ästhetischen Anspruch Azoríns wieder. Im Kapitel über Yustes Tod im Roman *La voluntad* werden immer wieder kurze Abschnitte von Landschaftsbeschreibungen eingestreut, die das

Entschwinden auf bildlicher Ebene darstellen: „Y la llanura desolada, yerma, sombría, se aleja hasta la pincelada imperceptible de las montañas zarcas...“ (Azorín 1989 [1902]: 182). Dadurch verdichtet sich die Atmosphäre im Text. Am Ende des Kapitels jedoch übersteigt die Landschaftsdarstellung die illustrative, korrespondierende Ebene und endet – auch das ist typisch für die Ästhetik der Landschaftsdarstellungen Azoríns – mit einem projektiven Ausblick und einem Wechsel zur Ebene der Imagination. „Azorín regresa solo por el camino tortuoso. La tarde muere. La llanura se esfuma tétrica. Y en el cielo una enorme nube roja en forma de fantástica nave camina lenta.“ (Azorín 1989 [1902]: 183). Die Materialität entschwindet und der Wahrnehmung bleiben einige wenige chimärenhafte Erscheinungen, die aber schon stark von der Imagination geprägt sind. Damit endet das Kapitel, nicht aber die Wahrnehmung des Rezipienten, der seiner Phantasie nun freien Lauf lassen und den im Text gesetzten Reiz weiterspinnen kann. Die Einheit von sinnlichem Reiz, Emotion und Imagination fällt wieder auseinander; die Verbundenheit des Rezipienten mit der imaginären Landschaft, Gestimmtheit und kulturellen Verankerung bleibt aber weiterhin bestehen.

Die Welt der Erscheinungen, die Welt der Bilder dominiert gegenüber dem Ablauf von Handlungen. Die Landschaftsbeschreibungen rahmen die für den Roman besonders relevanten Kapitel, wie zum Beispiel das Kapitel XXIX in *La voluntad*. Die Anfangssequenz dient dazu, einen emotionalen Erlebnisraum herzustellen. Der letzte Absatz hat die Funktion, den Rezipienten noch etwas in der Stimmung verweilen zu lassen. Die Landschaftsbeschreibungen beziehen ihre emotionale Wirkung nicht allein aus der Engführung zwischen Beobachter und Objekt, sondern aus der Imaginationskraft des Rezipienten. Die beobachtende und wiedergebende Instanz ist stark zurückgenommen und erfüllt nur die Aufgabe, das Gesehene zu ordnen. Zunächst ist die literarische Wiedergabe der Landschaft analog zum herkömmlichen Sehen strukturiert. Sukzessive rückt der Bildraum näher, angefangen von der fernen Horizontlinie bis hin zum Standort des Beobachters, so dass das gesamte Panorama präsent ist. Durch die Darstellung der Formation und Vegetation der Landschaft zieht sich eine zweite Linie der suggestiven Bewertung der Landschaft: „[S]e extiende adusta, desolada, sombría“ oder „[L]os olivares se alejan en minúsculas manchas simétricas hasta esfumarse en los terrenos grises“ oder auch „destaca una distante montaña festoneada de pinos“ (Azorín 1989 [1902]: 191). Durch die Inszenierung der Landschaft als lebendigen Körper wird ihr auch ein Charakter und ein emotionaler Gehalt zugeschrieben. Der Mensch und die Landschaft stehen einander gleichwertig

gegenüber. Nach der Beschreibung der Landschaft geht die literarische Darstellung dazu über, die Beschaffenheit der Luft und der Geräusche der Umgebung zu beschreiben. Wäre die Landschaft nicht so unendlich und daher unfassbar und unberechenbar, würde sich das Bild der amönen Landschaft mit singenden Vögeln und summenden Bienen einstellen. Doch dieses Bild ist gestört. „[C]erca, una abeja revolotea en torno á un remero, zumbando leve, zumbando sonora, zumbando persistente.“ (Azorín 1989 [1902]: 192). Die Landschaft ist kein sanftes Gegenüber, sondern kann durchaus feindliche Züge annehmen. In die vom Moment dominierte Wahrnehmung der Landschaft mischt sich auch Erfahrungswissen: „En los días grises, la tierra toma tintes cárdenos, ocre, azulados, rojizos, cenicientos, lívidos“ (Azorín 1989 [1902]: 192). Dadurch erhöhen sich der Allgemeingrad und die Verbindlichkeit der Wahrnehmung, die nun nicht mehr als singulär eingestuft werden kann. Dass das spontane Sehen nur eine Inszenierung ist, zeigt sich auch daran, dass der zeitliche Verlauf organisiert ist und sich die Sinneswahrnehmungen über das Subjekt hinaus erstrecken: „De vez en cuando una ráfaga de aire tibio hace gemir los altos maizales rumorosos.“ (Azorín 1989 [1902]: 120).

Die Funktion der Landschaftsbeschreibung, für den Rezipienten verschiedene Bereiche zu markieren, wie etwa den der physischen Präsenz, der Atmosphäre und vor allem den der Imagination, tritt stets dann in den Vordergrund, wenn die Grenzen der sinnlich wahrnehmbaren Realität überschritten wurden und der Leser wieder in den realen Raum zurückgeholt wird.

Justina franquea la puerta de la Gloria. Y en el mismo instante su envoltura terrena gime blandamente y se agita en convulsión postrera. En la lejanía del horizonte el cielo blanquea con las inciertas claridades del alba: un gallo canta...“ (Azorín 1989 [1902]: 190)

Das bruske Nebeneinanderstellen von Realität und Imagination drückt die parallele Existenz der beiden Welten aus, jedoch liegt ein klarer Schwerpunkt auf der Realität, da der alltäglich Fortgang des Lebens in der Immanenz in den Mittelpunkt gerückt wird. Die Natur steht dem Wandel und der Vergänglichkeit indifferent gegenüber⁸¹. Es ist nur der menschliche Geist, der darüber Trauer empfindet.

Angesichts der tiefen Trauer, die über Kastilien liegt, kann der Mensch in der Natur Trost und Heilung finden.

Todo es respetable; pero si lo respetásemos todo, nuestra vida quedaría petrificada, mejor dicho, desaparecería la vida. La vida nace de la muerte; no hay nada estable en el universo; las formas se engendran de las formas anteriores. La destrucción es necesaria. ¿Cómo evitarla, y cómo evitar el

⁸¹ „En el fondo, lo innegable es que la Naturaleza es ciega e indiferente al dolor y al placer...“ (Azorín 1998 [1903]: 156).

dolor que lleva aparejado esta inexorable sucesión de las cosas? Habría que hacer de nuevo el universo... (Azorín 1998 [1903]: 154)

2.2 Raum und Identität – Identitätsräume

2.2.1 Kastilien als materieller Raum

Raum kann nicht abstrakt wahrgenommen werden. Damit Kastilien nicht nur als geographisches Gebiet auf der Landkarte vorstellbar wird, muss diese Region plastisch werden. Dazu braucht es neben den Ortschaften auf der Karte Figuren, die diesen Ort bewohnen, und eine Geschichte als verbindenden Hintergrund. Das Fundament dafür bietet die kastilische Landschaft, die durch ihre integrierende Funktion zum bedeutendsten Akteur der Raumkonstitution wird. Nur der belebte und illustrierte Raum lassen beim Leser ein Bild entstehen, das ein Eigenleben entwickelt und für sich selbst stehen kann. Dies ist eine Grundvoraussetzung dafür, dass das Kastilienbild für die Neuverortung der spanischen Identität wirksam werden kann. Die Beschreibungen Kastiliens gleichen Lesereisen, durch die der Leser sich selbst im Verhältnis zum Dargestellten bestimmen und seine kulturelle Identität nachvollziehen kann. Das Ich wird zum Subjekt und Objekt der Reise. „Man erlebt endlich doch nur sich selber“ (Nietzsche 1950 [1883-1885]: 167).

Azorín zeichnet ein Bild von Spanien, das dem Rezipienten Schablonen liefert, die individuell ausgestaltet werden können. Azorín bietet neben den Landschaftsbeschreibungen eine Anzahl von „siluetas“⁸² an. Dies sind verschiedene Personentypen, so z.B. die junge und die alte Frau aus La Mancha oder alte Bauern, aber auch Männer, die sich für Intellektuelle halten. Diese Figuren werden in ihren Eigenarten eindimensional und unwandelbar dargestellt. In der Wahrnehmung des Rezipienten verankern sich die Figuren aufgrund ihrer wenigen Merkmale als eingängige und schnell identifizierbare Typen.

Die junge kastilische Frau entspricht dem Modell der braven, nett anzusehenden und liebevoll umsorgenden Frau. Ihr Bereich ist das Haus und die Handarbeit. Dies entspricht der vorindustriellen Produktionsweise. Die Art der Darstellung vermittelt ein positives Bild, die Frauen sind dabei nicht unerotisch dargestellt. Jedoch geht von ihnen

⁸² Das sechste Kapitel in *La ruta de Don Quijote* trägt den Titel „Siluetas de Argamasilla“. Das fünfte Kapitel widmet sich den Akademikern in Argamasilla und das vierzehnte Kapitel ist mit „Los miguelistas del Toboso“ überschrieben. Daran wird deutlich, dass der Sozialraum an den Naturraum zurückgebunden wird und dass die Begegnung mit dem Raum ‚Kastilien‘ an erster Stelle steht, die Menschen lediglich als illustrierendes Beispiel von Interesse sind.

keine sinnliche Wirkung aus, sondern sie gleichen einem Schönheitsmodell, das Wohlgefallen auslöst.

Y un momento estas tres niñas blancas, gallardas, con sus cabelleras de oro sueltas, con la cabeza caída, semejan esas bellas mujeres desmelenadas de Rafael en su Pasmó, de Ghirlandajo en su San Zenobio. (Azorín 1998 [1903]: 126)

Wie die jungen Frauen gesehen werden, ist stark von der Malerei der italienischen Renaissance und der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts⁸³ geprägt. Die Wahrnehmung der Schönheit der jungen kastilischen Frauen beschränkt sich nicht nur auf die genannten Attribute wie Lippen, Hände und Haare, sondern in der Vorstellungswelt des Rezipienten schwingen die Schönheitsideale der italienischen Renaissance und das Prestige des Œuvres der Künstler mit. Die Dynamik und das Geschick, mit denen die kastilischen jungen Frauen ihre Arbeit verrichten, erhöht ihre Attraktivität zusätzlich. Die Ästhetik der Darstellung ist der der Landschaftsbeschreibung nicht unähnlich.

Luego, Pepita, Carmen, Lola trabajan en esta misma entrada, durante el día, con sus bolillos, urdiendo fina randa. Las tres tienen las manos pequeñas, suaves, carnositas, con hoyuelos en los artejos, con las uñas combadas. Y estas manos van, vienen, saltan, vuelan sobre en encaje, cogen los bolillos, mudan los alfileres, mientras el dedo meñique, enarcado, vibra nerviosamente y los macitos de nogal hacen un leve traqueteo. De rato en rato, Pepita, o Lola, o Carmen se detienen un momento, se llevan la mano suavemente al pelo, sacan la rosada punta de la lengua y se mojan los labios. Y así hora tras hora. (Azorín 1998 [1903]: 126)

Die Schönheit der kastilischen Frau liegt in der Einfachheit begriffen. Sie steht in deutlichem Kontrast zur Scheinwelt der Großstadt oder der artifiziellen Kultur wie sie z.B. in Frankreich gepflegt wird. Die kastilische Frau wird zum Symbol des Schönen, Einfachen und Wahren.

Die Einbindung des Individuums in eine intakte Gemeinschaft ist ein weiteres Element, das eine positive Stimmung erzeugt. Die Geborgenheit in der Gemeinschaft, dargestellt in Form der Kirche als Zentrum des Dorfes und der Stimmung einer Sommernacht, wird als überzeitliches Phänomen dargestellt.

Al anochecer, ellas y sus amigas pasean por esta bella plaza solitaria, de dos en dos, de tres en tres, cogidas de la cintura, con la cabeza inclinada a un lado, mientras cuchichean, mientras ríen, mientras cantan alguna vieja tonada melancólica. En el fondo, la iglesia se perfila en el azul negruzco; el aire es dulce; las estrellas fulguran. Y el agua de la fuente cae en un manso susurro interminable.... (Azorín 1998 [1903]: 126)

⁸³ „Sirve la mesa Remedios. Remedios es una moza fina, rubia, limpia, compuestita, callada, que pasa y repasa suavemente la mano por encima de las viandas, oxeando las moscas, cuando las pone sobre la mesa; que coloca el vaso del agua en un plato; que permanece a un lado silenciosa, apoyada la cara en la mano izquierdo; que algunas veces, cuando por incidencia habla, mueva la pierna, con la punta del pie apoyada en tierra.

Esta moza tan meticulosa y apañada – piensa Azorín – me recuerda esas mujeres que se ven en los cuadros flamencos, metidas en una cocina limpia, con un banco, con un armario coronado de relucientes cacharros, con una ventana que deja de ver a lo lejos un verde prado por el que serpentea un camino blanco...“ (Azorín 1998 [1903]: 57).

Ganz im Gegensatz dazu verkörpert die alte kastilische Frau die Schattenseite des ewig Gleichen, das zum Stillstand führt und an dessen Ende nur noch der Tod stehen kann. „Por la mañana la vieja se levanta y suspira «¡Ay, Señor!»“ (Azorín 1998 [1903]: 79). In diesem Seufzer ist das gesamte Elend und die Ausweglosigkeit kondensiert. Sie sind, ähnlich den Kirchenglocken, ein rekurrentes Motiv:

No es mucho lo que cena: cena lo bastante para pasar la vida – esta vida que al fin, tarde o temprano, se ha de acabar. Esto es lo que piensa también la vieja; y entonces suspira otra vez «¡Ay, Señor!» (Azorín 1998 [1903]: 80)

Dieses „¡Ay, Señor!“ eröffnet dem Leser einen Bildraum und lässt das prototypische kastilische Dorf vor dem inneren Auge lebendig werden.

Y ya este suspiro que yo he oído tantas veces, tantas veces en los viejos pueblos, en los caserones vetustos, a estas buenas ancianas vestidas de negro; ya este suspiro me trae una visión neta y profunda de la España castiza.

¿Qué recuerda doña Isabel con este suspiro? ¿Recuerda los días de su infancia y de su adolescencia, pasados en alguno de estos pueblos muertos, sombríos? ¿Recuerda las callejuelas estrechas, serpenteantes, desiertas, silenciosas? ¿Y las plazas anchas, con soportales ruinosos, por las que de tarde en tarde discurre un perro, o un vendedor se para y lanza un grito en el silencio? ¿Y las fuentes [...] [y] las iglesias góticas, doradas, rojizas [...] en que tanto nuestras madres han rezado y han suspirado? ¿Y las tiendecillas hondas, lóbregas, de merceros, de cereros, de talabarteros, de pañeros, con las mantas de vivos colores que flamean al aire? [...] ¿Y los huertos y cortinales que se extienden a la salida del pueblo, y por cuyas bardas asoma un oscuro laurel o un ciprés mudo, centenario y que ha visto indulgente nuestras travesuras de niño? [...] ¿Y las vetustas alamedas de olmos, de álamos, de plátanos, por las que hemos paseado en nuestra adolescencia en compañía de Lolita, de Juana, de Carmencita o de Rosario? ¿Y los cacareos de los gallos que cantaban en las mañanas radiantes y templadas del invierno? ¿Y las campanadas lentas, sonoras, largas, del vetusto reloj que oíamos desde las anchas chimeneas en las noches de invierno? (Azorín 1998 [1905]: 79-80)

Der Seufzer wird als Quintessenz dessen definiert, was Spanien im tiefsten Inneren, und das nicht nur im geographischen Sinn, ausmacht. Ausgelöst durch „¡Ay, Señor!“ stellen sich verschiedene Erinnerungsbilder an Spanien ein. Es sind nicht die Erinnerungen eines Individuums, sondern Allgemeinplätze, aufgegriffen durch den direkten Artikel. Der Leser wird dadurch in die Diegese integriert. Die emblematischen Kennzeichen des kastilischen Dorfes werden gleich Standbildern dargeboten und im Akt der Rezeption kreieren sich aus den Versatzstücken augenblicklich prototypische Vorstellungen des Dorfes und der dazugehörigen Lebenswelt. Die rhetorischen Fragen suggerieren für Kastilien bzw. für die Leserschaft eine imaginäre Volksgemeinschaft. Sie basiert auf dem gleichen Ursprung und auf der gemeinsamen Erfahrungswelt. Die Linie spannt sich von der Kindheit über die Jugend und das junge Erwachsenenalter hin bis zum alltäglichen Leben in der Dorfgemeinschaft, das vom Handwerk und der vorindustriellen Lebens- und Produktionsweise bestimmt ist. Dieses Ambiente wird positiv dargestellt. Das Individuum ist in der Tradition verwurzelt. Dieses Eingebundensein gibt ihm Kontinuität, Sinn und Sicherheit. Die Dorfgemeinschaft lebt

im Einklang mit der Natur – dargestellt anhand des harmonischen Verlaufes der Jahreszeiten – und als letzter Bezugspunkt steht immer das Bekenntnis zum katholischen Glauben im Raum. Das kastilische Dorf als Kern Spaniens erhält dadurch eine essentielle Dimension. Es steht für die Unverfälschtheit und Echtheit dessen, was Spanien ausmacht. Das Kastilienbild strahlt Allgemeingültigkeit und Zeitlosigkeit aus. In das Gefühl der Verwurzelung und Sicherheit, das aus der Zeitlosigkeit erwächst, mischt sich auch eine Spur von Melancholie, was am Verfall der einst prächtigen Häuser deutlich wird. Die Stille wird zum Stillstand, die jegliche Veränderung unmöglich werden lässt. Damit ist *in nuce* auch das Dilemma Spaniens abgebildet: Wie lassen sich Tradition und Fortschritt positiv miteinander verbinden, so dass keine der beiden Notwendigkeiten sich gegenseitig abschneiden?

Das Motiv des Stillstandes wird anhand von weiteren Figuren thematisiert. Besonders einschlägig hierfür sind die alten Männer, meist Bauern, die selbst schon kein Leben mehr in sich tragen. Symptomatisch dafür sind die schwarze altmodische Kleidung, die gekrümmte Körperhaltung und die Dominanz der Farbe gelb. Das gesamte Bild ist in ein kränkliches Licht getaucht. Die rhetorische Frage nach ihrem Lebensinhalt verhallt ohne Echo in der Weite der Landschaft. Die Wahrnehmung der Zeit wird endlos gedehnt. Die Beschreibung ist im Präsens gehalten, was neben dem Effekt der Unmittelbarkeit auch den sich unendlich oft, ohne Variation, wiederholenden Tagesablauf symbolisiert. Die Zeitwahrnehmung existiert nur in Form des Alters – die Männer sind gleichsam selbst schon beinahe zu Stein geworden –, nicht aber als Veränderung.

Éstos son unos viejos, muy viejos. Llevan un pantalón negro, un chaleco negro, una chaqueta negra de terciopelo. Esta chaqueta es muy corta. Ya casi no quedan en el pueblo más chaquetas cortas que las de estos viejos labriegos. Van encorvados un poco y se apoyan en cayados amarillos. ¿En qué piensan estos viejos? ¿Qué hacen estos viejos? Al anochecer salen a la huerta y se sientan sobre unas piedras blancas. Cuando se han sentado en las piedras permanecen un rato en silencio; luego, tal vez uno tose; otro levanta la mano y golpea con ella abierta la vuelta del cayado; otro apoya los brazos cruzados sobre el bastón e inclina la cabeza pensativo... Estos viejos han visto sucederse las generaciones; las casas que ellos vieron construir están ya viejas, como ellos. Y ellos salen a la huerta y se sientan en sus piedras blancas. (Azorín 1998 [1903]: 87)

Die Männer stehen als emblematische Verkörperung des Stillstandes und des vorweggenommenen Todes im Einklang mit der Landschaft Kastiliens. Insgesamt ist die Landschaft positiver konnotiert. Die Farbe gelb steht hier nicht für das dahinwelkende Fleisch, sondern für den Erhalt des Lebens in Form des Getreideanbaus. Aller Schönheit zum Trotz treten die Monotonie der Landschaft und der Gedanke an den Tod deutlich in den Vordergrund. Die Wahrnehmung der Landschaft ist von der Unendlichkeit, gegen

die der Mensch schier verschwindet, geprägt. Über die Schönheit der Landschaft senkt sich eine Schwere. Die ewig gleich bleibende Wahrnehmung erdrückt den Menschen. Die Zeitwahrnehmung scheint zum Stillstand gekommen zu sein. Ab und an blitzt der Zauber, den die Landschaft auf den Betrachter ausübt, auf. Doch die Wahrnehmung ist nicht mehr so klar und rein, sondern schon vom ewigen Betrachten und sonoren Geräusch des Zuges beeinflusst. Die Flügel der Windmühlen drehen sich wild, Assoziationen zu *Don Quijote* sind nicht ungewollt.

Y luego os ponéis a mirar el paisaje; ya es día claro; ya una luz clara, limpia, diáfana, llena la inmensa llanura amarillenta; la campiña se extiende a lo lejos en suaves ondulaciones de terrenos y oteros. De cuando en cuando, se divisan las paredes blancas, refulgentes, de una casa; se ve perderse a lo lejos, rectos, inacabables, los caminos. Y una cruz tosca de piedra tal vez nos recuerda, en esta llanura solitaria, monótona, yerma, desesperante, el sitio de una muerte, de una tragedia. Y, lentamente, el tren arranca con un estrépito de hierros viejos. Y las estaciones van pasando, pasando; todo el paisaje que ahora vemos es igual que el paisaje pasado; todo el paisaje pasado es el mismo que el que contemplaremos dentro de un par de horas. Se perfilan en la lejanía radiante las lomas azules; acaso se columbra el capitel negro de un campanario; una picaza revuela sobre los surcos rojizos o amarillentos; van lentas, lentas, por el llano inmenso, las yuntas que arrastran el arado. Y de pronto surge, en la línea del horizonte, un molino que mueve locamente sus cuatro aspas. Y luego pasamos por Alcázar; otros molinos vetustos, épicos, giran y giran. Ya va entrando la tarde; el cansancio ha ganado ya nuestros miembros. (Azorín 1998 [1905]: 84)

Es ergibt sich daraus ein umfassendes Raumerlebnis, durch das die morbide Schönheit Kastiliens zur Geltung gebracht wird. Die Darstellungen der Dörfer mit historischer Bedeutung, wie etwa Torrijos oder Toledo dienen der Illustration des Verfalls der spanischen Größe und Macht.

Ein Topos, der häufig reproduziert wird, ist der der toten Stadt. Azorín variiert diesen Allgemeinplatz, indem er die Beschreibung namhafter oder unbekannter Dörfer und Städte gleichermaßen in seine Romane einstreut. Auch kleine Landgasthöfe werden als vergessene Orte in Szene gesetzt. Sie scheinen ein Relikt aus längst vergangenen Zeiten zu sein, für die die Gesetze der Vergänglichkeit keine Gültigkeit besitzen. Es scheint, als existierten sie jenseits der Zeit. Ihre Existenz illustriert die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die Vergangenheit durchdringt die Gegenwart. Die Vergangenheit ist nicht vergangen, sondern ist präsent, ist gelebte Form.

Hay en la vida de estas ciudades viejas algo de plácido y arcaico. Lo hay en esas fondas silenciosas, con comedores que se abren de tarde en tarde, solemnemente, cuando por acaso llega un huésped; en esos cafés solitarios donde los mozos miran perplejos y espantados cuando se pide un pistaje exótico; en esos obradores de sastrería que, al pasar, se ven por los balcones bajos, y en que un viejo maestro, con su calva, se inclina sobre la mesa, y cuatro o seis mozelas canturrean; en esas herrerías que repiquetean sonoras; en esos conventos con las celosías de madera ennegrecidas por los años; en esas persianas que se mueven discretamente cuando se oyen resonar pasos en la calleja desierta; en esas comadres que van a los hornos con sus mandiles rojos y verdes, o en esos anacalos que van a recoger el pan de las casas; en esas viejas que os detienen para quitaros un hilo blanco que lleváis a la espalda; en esos pregones de una enjalma que se ha perdido o de un vino que se vende barato; en esos niños que se dirigen con sus carteras a la escuela y se entretienen un momento jugando en una esquina; en esas devotas con sus negras mantillas, que sacan una enorme llave y desaparecen por los zaguanes oscuros... (Azorín 1998 [1903]: 142-143)

Besonders Toledo, aber auch Städte wie Ávila, Segovia oder Soria werden immer wieder in ihrer Eigenart als Repräsentationen der Vergangenheit beschrieben. In den Beschreibungen werden sowohl Tod und Stillstand thematisiert, aber auch die Qualität der Städte, als Rückzugsort für das von der Großstadt gestresste Individuum zu dienen, das in der Stille Intimität und feine Sinneswahrnehmungen sucht⁸⁴. Die Berichte über die unternommenen Ausflüge geraten keineswegs zur Wiedergabe von folkloristischen Gebräuchen oder Lokalkolorit. Die Beschreibungen der kastilischen Städte als *ciudades muertas* haben keine dekorative Funktion. Die ästhetische Wahrnehmung der Städte Kastiliens wird von der Suche nach Ewigem, Dauerhaftem und Unvergänglichem geleitet. Die kastilische Provinz wird zu einem poetischen Topos auf der Suche nach dem Urgrund der Existenz. Toledo kommt wegen der Bedeutung der Bau- und Kunstwerke eine herausragende Bedeutung zu. Das Spiel mit den Emotionen des Lesers und die Atmosphäre, die z.T. über den Bereich der Immanenz hinausgeht, rufen beim Rezipienten eine affektive Resonanz hervor. Das betrachtende Subjekt verliert seinen Status als die die Wahrnehmung steuernde Instanz. Der betrachtete Gegenstand wird zum Subjekt (Miguel Ángel Lozano Marcos 2000: 30). Das Subjekt wird zum Objekt, wird zum Unterworfenen des betrachteten Objekts.

Diese Ästhetik wird immer wieder durchbrochen, denn bei aller Sensibilität und Zuneigung zur kastilischen Provinz, werden auch immer wieder kritische Töne angeschlagen, die das Leben in Kastilien und La Mancha aus einer ganz anderen Perspektive betrachten. Die Wahrnehmung und die Schreibweise nähren sich aus der empirischen und positivistischen Sichtweise auf die Wirklichkeit.

Torrijos es el prototipo de los pueblos castellanos muertos. Entre estos hombres del centro, inteligentes y tardos, y los del litoral, vivos y comprensos, hay una distancia enorme. Torrijos cuenta con 2.923 habitantes; tiene 494 casas de un piso, 152 de dos, siete de tres. La agricultura se divide entre el cultivo de los cereales y el del olivo. No hay población rural; nadie vive en el campo. No existen manantiales ni arroyos. (Azorín 1998 [1903]: 198)

Diese empirische Bestandsaufnahme und die von der Pragmatik gesteuerte Wahrnehmung unterscheiden sich grundlegend von der Landschaftswahrnehmung, die die Landschaft als Erlebnis vermittelt und die einen Raum entstehen lässt. Hier handelt es sich lediglich um eine Aufzählung, die nicht zu einem Miterleben führt, dies eher noch unterbindet.

⁸⁴ „Azorín se siente cansado de la monotonía de la vida madrileña y hace un breve viaje á Toledo. Toledo es una ciudad sombría, desierta, trágica, que le atrae y le sugestiona.“ (Azorín 1989 [1902]: 205).

Jenseits der mythischen Überhöhung der Landschaft⁸⁵ gibt es auch Textstellen, die die Problematik Spaniens thematisieren, ohne in empirische Zahlenspiele zu verfallen. Die Argumentationsstrategie Azoríns ist immer ähnlich. Ausgehend von einem konkreten Beispiel stellt er zwischen der Landschaft und dem Volk eine Analogie her. Die Landschaft ist die Grundlage und Repräsentation aller Manifestationen. Die Energie, die von der Landschaft ausströmt, wirkt sich auf das Wesen und die Mentalität der Bevölkerung ebenso wie auf die kulturellen Hervorbringungen der Menschen aus. Alles Wahrnehmbare steht in einem kausalen Zusammenhang mit der Landschaft. Als Konsequenz ergibt sich daraus die Annahme eines kollektiven Charakters. Was in den Landschaftsbeschreibungen ästhetisch umgesetzt wurde, wird kurz referiert und auf den Charakter der Kastilier übertragen. Im Zuge dessen wird auch eine binäre Opposition zwischen der Landschaft und der Mentalität der nordischen Länder und den Mittelmeerländern getroffen. Als Beweis werden Fallbeispiele aus der bildenden Kunst und der Literatur Spaniens zitiert.

La enorme campana de la catedral suena diez campanadas que se dilatan solemnes por la ciudad dormida. Y Azorín, mientras toma una copa de aguardiente – lo cual no es óbice para entrar en hondas meditaciones- reflexiona en la tristeza de este pueblo español, en la tristeza de este paisaje. “Se habla – piensa Azorín – de la alegría española, y nada hay más desolador y melancólico que esta española tierra. Es triste el paisaje y es triste el arte. Paisaje de contrastes violentos, de bruscos cambios de luz y sombra, de colores llamativos y reverberaciones saltantes, de tonos cegadores y horribos grises, conforma los espíritus en modalidades rígidas y las forja con aptitudes rectilíneas, austeras, inflexibles, propias á las decididas afirmaciones de la tradición ó del progreso. En los países septentrionales, las perpetuas brumas difuminan el horizonte, crean un ambiente de vaguedad estética, suavizan los contornos, velan las rigideces; en el mediodía, en cambio, el pleno sol hace resaltar las líneas, acusa reciamente los perfiles de las montañas, ilumina los dilatados horizontes, marca definidas las sombras. La mentalidad, como el paisaje, es clara, rígida, uniforme, de un aspecto único, de un solo tono. Ver el adusto y duro panorama de los cigarrales de Toledo, es ver y comprender los retorcidos y angustiados personajes del Greco; como ver los maciegales de Ávila es comprender el ardoroso desfogue lírico de la gran santa, y ver Castilla entera con sus llanuras inacabables y sus rapadas lomas, es percibir la inspiración que informara nuestra literatura y nuestro arte. (Azorín 1989 [1902]: 211)

Ausgehend vom tatsächlich vorhandenen Ort wird dem Leser ein Raum offeriert, den er betreten kann und in dem er sich zurechtfindet, da er aktiv an der Entstehung des Raums mitwirkte. Dadurch gewinnt der Raum eine hohe Plastizität. Die kastilische Landschaft wird durch die konkret-bildliche Ausgestaltung greifbar und sinnlich erlebbar. Durch die individuelle Ausgestaltung des Raums wird der konkrete Ort farbiger, profilierter und inhaltsreicher als durch die bloße Nennung des Namens auf der Landkarte. Der Ort ist von einer Sphäre umgeben, die in ihren Inhalten verbindlich und in ihrer Wirkung

⁸⁵ „«Antes que la noche viniese – dice el Lazarillo de Tormes – di conmigo en Torrijos.» Cuando yo llego, las blancas fachadas de las casas se sumen en la penumbra; brillan sobre el arroyo débiles franjas de luces que arrojan los portales, y por las callejuelas tortuosas, en todo el pueblo, con clamorosa greguería de gruñidos graves, agudos, suplicadores, iracundos, corren los cerdos...” (Azorín 1998 [1903]: 199).

intensiv ist. Das führt dazu, dass der Raum nach Beenden der Lektüre weiterhin Bestand hat. Die Lektüre wird zur Entdeckungsreise Kastiliens und zur Erfahrung des Eigenen. Der Leser erschließt sich ein Stück Heimat und kulturelle Identität. Der Leser lernt das Gebiet, die geschichtliche Vergangenheit und die Kultur seines Landes kennen und kann sich darin verorten. Aufgrund der emotionalen Affizierung wird der Leser eins mit Land und Leuten. Das Bild der spanischen Kultur ruft beim Leser eine affirmative Haltung hervor⁸⁶. Dies ist die Voraussetzung zur Selbstkritik. Diese Kritik bleibt aber unkommentiert und ohne Verbesserungsvorschläge im Raum stehen. Das Fehlen von Reformansätzen ist strategisch geschickt. Die Verlagerung des Diskurses auf die politisch-pragmatische Ebene würde den frisch hervorgebrachten individuellen Resonanzraum mit kollektiver Verbindlichkeit sofort wieder zunichte machen. So aber entsteht ein tiefes Gefühl von Patriotismus, das den realen Raum eng mit dem imaginären Raum verknüpft. Dieses Zusammenwirken von Realität und Imagination wird von Unamuno so zusammengefasst:

Tener fe en España y conocerla, pero también imaginarla. E imaginalra corporalmente, terrestremente. He procurado, sin ser quiromántico, a la gitana, leer in las rayas de esta tierra que un día se cerrará sobre uno, apuñánole; rastrear en la geografía la historia. (Unamuno 1997 [1933]: 182)

2.2.2 Kastilien als imaginärer Raum

Damit der materielle Raum eine Resonanz hervorrufen und zum Raum der kollektiven Selbsterfahrung werden kann, müssen die Bilder mit Emotionen und Konzepten verknüpft werden. Grundlegendes Medium für die Herstellung von nicht-materiellen Räumen ist die kastilische Landschaft. Sie berührt den Rezipienten emotional, sie regt seine Vorstellungskraft an und sie ist auch die Vermittlungsinstanz für philosophische Konzepte der Identitätssicherung.

2.2.2.1 Die Imagination einer ‚spanischen Seele‘

Die Völkerpsychologie ist ein Diskurs, der schon aus sich heraus in direktem Bezug zur Natur und zur Landschaft steht. Anfänge dieses Gedankengutes vertreten Vico (1668-

⁸⁶ Die Funktion der Landschaftsbeschreibung, einen Raum zu schaffen, mit dem sich der Rezipient identifizieren kann, hebt auch Mecke (2007: 76) hervor. „[E]l paisaje sirve para desarrollar una posibilidad de identificación e identidad cultural diferente de aquella basada en la idea de una nación considerada como problemática. El paisaje se concibe como posibilidad de desarrollar una base para construir una nueva identidad cultural no tachada por el problemático presente histórico de España, una base para una identificación posible con otra España más allá de las glorias pasadas de la nación oficial. [...] No cabe duda que para la generación del 98 el paisaje sirve no solamente como lugar de la memoria, sino también para constituir un tópico, es decir un lugar «común», en el que puedan encontrarse los españoles y con el que puedan identificarse“.

1743), Humboldt (1767-1835) und Johann Friedrich Herbart (1776-1841). Als Wissenschaft wurde die Völkerpsychologie von Moritz Lazarus (1824-1903) und Heymann Steinthal (1823-1899) begründet und von Wilhelm Wundt (1832-1920) als Disziplin der Psychologie etabliert. Die Völkerpsychologie versucht, die Gesetze zu beschreiben und die besonderen Eigenschaften zu benennen, die die einzelnen Völker charakterisieren und in ihrem Wesen determinieren.

In der Annahme eines spezifischen Volksgeistes (Herder 1706-1763) werden geschichtliche und kulturelle Entwicklungen deterministisch erklärt. Demzufolge gibt es richtige und falsche politische Verhaltensweisen für ein Kollektiv, durch die der Aufschwung oder der Verfall eines Landes begründet werden kann. In der Rezeption dieser wissenschaftlichen Richtung in den letzten beiden Dekaden des 19. Jahrhunderts werden von den spanischen Intellektuellen die Geographie und das Klima als entscheidendes Kriterium für die Formung des Charakters und die historische Entwicklung der Völker besonders betont. Damit ist ein Modell geschaffen, das wissenschaftlich etabliert ist. Die Basis des kollektiven Charakters ist monokausal in Blut und Boden verankert⁸⁷.

⁸⁷ In *La ruta de Don Quijote* wird der Beweis für den kausallogischen Zusammenhang zwischen dem Boden und dem Wesen der Bewohner geführt. In den Kapiteln „Psicología de Argamasilla“ und „El ambiente de Argamasilla“ werden die Genese und Wirkungsweise des Volksgeistes dargelegt. „¿Qué hay en el ambiente de este pueblo que haya hecho posible el nacimiento y desarrollo, precisamente aquí, de esta extraña, amada y dolorosa figura? ¿De qué suerte Argamasilla de Alba, y no otra cualquiera villa manchega, ha podido ser la cuna del más ilustre, del más grande de los caballeros andantes? Todas las cosas son fatales, lógicas, necesarias; todas las cosas tienen su razón poderosa y profunda. Don Quijote de la Mancha había de ser forzosamente de Argamasilla del Alba. Oídllo bien; no lo olvidéis jamás: el pueblo entero de Argamasilla es lo que se llama un pueblo andante.“ (Azorín 1998 [1905]: 87) „¿Veis ya cómo se ha creado, en pocos años, desde 1555 a 1575, la mentalidad de una nueva generación, entre la que estará don Alonso Quijano? ¿Veis cómo el pánico, la inquietud nerviosa, la exasperación, las angustias que han padecido las madres de estos nuevos hombres se han comunicado a ellos y han formado en la nueva ciudad un ambiente de hiperestesia sensitiva, de desasosiego, de anhelo perdurable por algo desconocido y lejano? ¿Acabáis de aprender cómo Argamasilla entero es un pueblo andante y cómo aquí había de nacer el mayor de los caballeros andantes? [...] Y como si todo esto fuera poco para determinar y crear una psicología especialísima, tened en cuenta que el nuevo pueblo, por su situación, por su topografía, ha de favorecer este estado extraordinario, único, de morbosidad y exasperación. [...] Ésta es la villa de Argamasilla de Alba, hoy insigne entre todas las de la Mancha. ¿No es natural que todas estas causas y concausas de locura, de exasperación, que flotan en el ambiente, hayan convergido en un momento supremo de la historia y hayan creado la figura de este sin par hidalgo que ahora, en este punto, nosotros, acercándonos con cautela, vemos leyendo de rato en rato y lanzando súbitas y relampagueantes miradas hacia la vieja espada llena de herrumbre?“ (Azorín 1998 [1905]: 89-91) „Yo salgo a la calle; las estrellas parpadean en lo alto, misteriosas; se oye el aullido largo de un perro; un pozo canta una canción que semeja un alarido y una súplica. Decidme, ¿no es éste el medio en que florecen las voluntades solitarias, libres, llenas de ideal – como la de Alonso Quijano, *el bueno*, – ; pero ensimismadas, soñadoras, incapaces, en definitiva, de concentrarse en los prosaicos, vulgares, pacientes pactos que la marcha de los pueblos exige?“ (Azorín 1998 [1905]: 96).

Die Annahme eines Volksgeistes wird auch von Unamuno vertreten⁸⁸, das er jedoch zur Dreierkonstellation von ‚patria‘ – ‚tierra‘ – ‚paisaje‘ verdichtet. „Es patria la tierra condensada en paisaje porque éste ejerce una acción paternal y catalítica a la vez sobre el hombre que en ella y de él viven.“ (Segundo Serrano Poncela 1953: 209). Im Aufsatz „Sobre el marasmo actual de España“, der 1895 zusammen mit vier weiteren Aufsätzen unter dem Titel *En torno al casticismo* veröffentlicht wurde, schreibt er:

Cuando se afirma que en el espíritu colectivo de un pueblo, en el *Volksgeist*, hay algo más que la suma de los caracteres comunes a los espíritus individuales que lo integran, lo que se afirma es que viven en él de un modo o de otro los caracteres *todos* de *todos* sus componentes; se afirma la existencia de un nimbo colectivo, de una hondura del alma común en que viven y obran todos los sentimientos, deseos y aspiraciones que no concuerdan en forma definida, pero no hay pensamiento alguno individual que no repercuta en todos los demás, aun en sus contrarios, que hay una verdadera subconciencia popular. El espíritu colectivo, si es vivo, lo es por inclusión de todo el contenido anímico de relación de cada uno de sus miembros. (Unamuno 1996 [1895]: 167)

Unamuno argumentiert weiter, dass der Volksgeist, der die Vergangenheit und auch die Gegenwart und damit die Zukunft regiert, im Kontakt mit der Landschaft erfasst werden kann. Dies ist die spanische Version der Blut und Boden-Theorie, die dafür plädiert, sich nicht geistig in der Vergangenheit anzusiedeln, sondern sich dafür ausspricht, die Gegenwart aktiv zu gestalten.

Cuando un hombre se encierra en sí resistiendo cuanto puede al ambiente y empieza a vivir de sus recuerdos, de su *historia*, a hurgarse en exámenes introspectivos la *conciencia*, acaba ésta por hipertrofiarse sobre el fondo subconsciente. Éste, en cambio, se enriquece y aviva a la frescura del ambiente como después de una excursión de campo volvemos a casa sin traer apenas un recuerdo definido, pero llena el alma de voces de su naturaleza íntima, despierta al contacto de la Naturaleza su madre. Y así sucede a los pueblos que en sus encerronas y aislamientos hipertrofian en su espíritu colectivo la conciencia *histórica* a expensas de la vida difusa intrahistórica, que languidece por falta de ventilación; el pensamiento *nacional*, trabajando hacia sí, acalla el rumor inarticulado de la vida que bajo él se extiende. Hay pueblos que en puro mirarse al ombligo nacional, caen en sueño hipnótico y contemplan la nada. (Unamuno 1996 [1895]: 167)

Angesichts der katastrophalen Lage gleicht die Rekonstruktion der Vergangenheit vielmehr der Erstellung einer Arbeitshypothese zugunsten einer zu entwickelnden hermeneutischen Interpretation der Kultur als einer objektiven Beobachtung. Kategorien für die Betrachtung der Geschichte sind naturgemäße bzw. nicht dem spanischen Charakter entsprechende Entscheidungen oder Hervorbringungen. Die rationale Analyse der Lage um 1898, und daraus abgeleitet praktische Reformen der politischen und wirtschaftlichen Systeme, wird zugunsten einer Regeneration von Innen heraus aufgegeben. Die Zentrierung der Erneuerung bzw. der Purifizierung des spanischen Wesens ist ein Sprung von der immanenten auf die metaphysische Ebene. Der Mythos⁸⁹

⁸⁸ Unamuno prägt in diesem Zusammenhang den Begriff ‚paisanaje‘, den Serrano Poncela (1953: 215) folgendermaßen aufschlüsselt: „Y son estos hombres quienes, influídos por la tierra, dotan a ésta, a su vez, de ánima, de existencia anímica, de alma y no espíritu, de psique y no pneuma“.

⁸⁹ Wolfzettel (1999: 329) nimmt für den Mythos in Anspruch, *per se* nicht erklärungsbedürftig zu sein.

des Volksgeistes bedarf der Vermittlung durch ein Medium, das in der mit den Sinnesorganen wahrnehmbaren Wirklichkeit fassbar ist. Die kastilische Landschaft wird als Instrumentarium konstituiert, mit dem man die Essenz eines Volkes ausloten kann. Ángel Ganivet fordert programmatisch in Analogie zu Augustinus⁹⁰ „Noli foras ire; in interiore Hispaniae habitas veritas“ (Ganivet 1990 [1898]: 155). Das ist ein Aufruf zur Innenschau und zur Abwendung von den kulturellen Vorgaben des Modells Europa und der Moderne. Diese Aufforderung besitzt eine religiöse Qualität. Der Geist, die Rasse, die Natur und die Kunst verschmelzen zur Entität der spanischen ‚Seele‘. Diese zu erkennen garantiert das geistig-moralische Heil des spanischen Volkes.

Entre una página de Quevedo y un lienzo de Zurbarán y una estatua de Alonso Cano, la correspondencia es solidaria. Y entre esas páginas, esos lienzos, esas estatuas y el paisaje castellano de quebradas brucas y páramos inmensos, la afinidad es lógica y perfecta. (Azorín 1989 [1902]: 213)

Die Rückführung des Charakters auf die Landschaft lässt diesen als übergreifend und unwandelbar erscheinen. Die festgelegte Veranlagung der Spanier findet in der sich nicht verändernden Landschaft und noch stärker in der Monotonie der unendlichen Weite der Meseta ihre bildliche Korrelation. Daher manifestiert, repräsentiert und reflektiert sich in der kastilischen Landschaft der Charakter des spanischen Volkes.

Ein Beispiel aus *Diario de un enfermo* zeigt, dass Azorín in der Beschreibung zwischen den Außenbezirken der Großstadt Madrid und dem dünn besiedelten Umland keinen Unterschied macht. Jegliche Milieuschilderung wird als Landschaftserlebnis inszeniert. Die ‚Essenz‘ des spanischen Wesens ist in jedem Moment spürbar, erlebbar und damit beweisbar. Der Spaziergang durch die Stadt ist eine Durchwanderung der spanischen Seele, die sich an der physisch greifbaren Umgebung manifestiert. Daher ist es logisch, dass die Stadt zum Landschaftserlebnis und, in ästhetischer Hinsicht, die Differenz zwischen Zentrum und Peripherie eingeebnet wird. Der Volkscharakter ist nicht nur in den großen geschichtlichen Ereignissen, sondern gerade auch und vor allem im Alltäglichen und Banalen präsent.

⁹⁰ Im 39. Kapitel *De vera religione* schreibt Augustinus, „Noli foras abire; in te ipsum redi; in interiore homine habitat veritas.“. (Augustinus 1983 [309]: 122).

- La tarde era radiante, clara tarde de tibio otoño madrileño. Queríamos sorprender el pueblo, la ruda masa, en su vida diaria, en sus batallas y pasiones; queríamos ver tipos de bestia humana, escenas, interiores foscos, ambiente, en fin, de fieros apetitos y trabajos fieros. Hemos salido a las afueras, lentamente, por la calle de Toledo. Confortador y alegre, el sol baña la pintoresca calle. A un lado, la masa gris del mercado de la Cebada, desiertas las bulliciosas avenidas, silenciosos los sótanos; a otro, tienda populares, modestas tiendas: fruterías con sus verduras variadas, brillantemente verdes unas, obscuras otras; bazares de ropas, ondulantes al viento los lienzos colgados por muestra en las fachadas; tintorerías con sus rojas oriflamas, despachos de huevos con sus blancos montones lucidores... Los tranvías suben fatigosamente; del fondo negro de los mesones salen atestados y rechinantes carros.
- Bajamos, bajamos. Por la ronda de Valencia, salimos a un desarrapado barrio de hórridas viviendas mohosas, lavaderos, almacenes de trapos, pasadizos empedrados, torcidos, que se pierden en la negrura, empinadas escaleras, desvencijadas, lóbregas. En los balcones, rotos los cristales, hinchadas las maderas, secan al sol blancas y remendadas ropas, pintorescos lienzos de mil desteñidos colores, magros, sobados, ahoyados colchones goteados de rojo, manchados de amarillo... Desgreñada, chancleteante, aupándose con ambas manos la falsa, cruza de una acera a otra una comadre; un grupo de viejas, negras, silenciosas, *automáticas*, tricotea, sentado en una puerta, con las largas agujas; gorjea un canario; suenan los acompasados y recios golpes de un carpintero; tras un terraplén pasa rápidamente la chimenea humeante de una locomotora...
- El paseo continúa. El cielo se anubarra poco a poco. Por una plazoleta, salimos a un vertedero cubierto de grisáceos cartones puestos a secar, y, enfilada una sombría alameda de grandes olmos horros de follaje, pasados los cuadros yermos y yermas avenidas de secular jardín abandonado, a la otra parte del río, nos detenemos y volvemos la cabeza... La gran ciudad aparece a lo lejos, arriba, empinada, en grande, inmenso, formidable montón de paredones grises y rojizos muros, tejados resaltantes, humosas chimeneas, torres agudas, panzudas cúpulas, moles disformes que rompen violentamente el conjunto de diminutos tejadillos y sobresalen salpicadas de los puntitos negros de sus ventanas. El Observatorio, a la derecha, destaca su redondeada silueta; cerca, contrastan con el uniforme gris las rojas paredes de la Escuela de Caminos; más allá, dominando la inacabable mancha negra, brilla la bola del Banco de España, radiante, áurea, luminosa. Lentamente va cambiando el cielo su añil intenso en sucio y triste gris. Enfóscanse las notas claras, piérdense las negras – vagas, inciertas, indecisas. La gran ciudad, en sus contornos, en sus ángulos, en sus distantes suburbios, se esfuma sombría y tétrica en la lejanía. La tarde muere: un postrero rayo de sol ilumina el cuadro con carminosos resplandores de incendio. Brillan los minúsculos cristales de mil ventanas, llamea la montera de una estación, enciéndese en tonos rojizos, vivos, despedidores de reverberaciones múltiples, el conjunto todo de tejados, torres, chimeneas, paredones... A la izquierda, pasado el puente, espejean los coches que vuelven, lentos, tambaleantes, *trágicos*, de un entierro. (Azorín 2000 [1901]: 170-173)

Ausgehend von der angenehmen Witterung und der Suche nach dem vollen prallen Leben und dem Menschlichen in seiner unverstelltesten Ausprägung, wird der Leser in eine positive Stimmung versetzt (Z 1, Z 4). Gesucht wird nicht der Einzelfall, sondern die Gesamtheit. Mit Verlassen der Innenstadt tritt plötzlich eine Stille ein, die jedoch nicht beunruhigend ist, da das Fehlen von Lärm durch das überreiche Vorhandensein von Farbeindrücken kompensiert wird. Immer tiefer dringen die wahrnehmenden Subjekte in das Erleben ihrer Umwelt ein. Jedoch ist nun das Elend deutlich sichtbar, auch wenn die verfallenen Objekte noch den früheren Glanz durchscheinen lassen (Z 11-19). Es wird ein Kontrast zwischen dem traditionellen Handwerk und der modernen Lebensweise – wiederum dient die Lokomotive als Symbol – hergestellt (Z 8, Z 19). Langsamkeit und Schnelligkeit stehen einander gegenüber. Genau in diesem Moment verdunkelt sich der Himmel und mit ihm die ganze Umgebung (Z 19). Der Fluss markiert die Grenze zwischen Stadt und Land (Z 23). Die Differenz wird auch durch

den Höhenunterschied zum Ausdruck gebracht. „Bajamos“ ist wörtlich und figurativ zu verstehen. Es ist auch ein Hinabsteigen in die Tiefe der spanischen Seele, es schwingt die Bewegung der Dekadenz mit, es ist aber auch eine Bewegung fort von der ‚verfälschten‘ modernen Lebensweise und ein Vordringen zum Kern, auch wenn der Kern nicht nur erfreulich ist. Und es schwingt Bewunderung für das pulsierende, wenn auch disharmonische Leben der Großstadt mit. Dies geht aus der Ästhetik der Beschreibung hervor. Madrid wird als Mosaik aus bunten Farbtupfern geschildert, der Blick auf die Skyline ist von beeindruckender Größe (Z 23-29). Die Stadt kann nicht zu einem Ganzen synthetisiert werden. Zu dominant sind einzelne Komponenten, als dass sie sich eingliedern könnten. Die Dörfer hingegen werden als homogenes Ganzes dargestellt, das von der Kathedrale überstrahlt wird. Die Rückkehr der Autos von der Beerdigung kann so interpretiert werden, dass die traditionelle Lebensform langsam zu Grabe getragen wird und die Brücke zwischen dem Gestern und Heute immer schmaler wird (Z 36). Durch die Darstellung wird das Gefühl erzeugt, als wäre die Gegenwart bereits unwiederbringlich verloren, wodurch sich der Effekt der Melancholie einstellt.

Der Charakter des spanischen Volkes zeigt sich in den kulturellen Erzeugnissen, die es hervorgebracht hat. Insbesondere die Malerei und Literatur werden als aussagekräftige Zeugnisse des Volksgeistes betrachtet. Der spanische Nationalcharakter manifestiert sich in Folge dessen nicht nur im Können der Künstler und in der Ausstrahlungskraft des Werkes, sondern auch in den dargestellten Figuren. Dies ist zum einen eine Metonymie, eine Verschiebung, der Inhalt der Darstellung steht für den Künstler, durch den das Wirken des Volksgeistes sichtbar wird. Zum anderen ist es aber auch eine Metalepse, denn die Figuren, z.B. eines Romans, werden aus der Diegese gelöst, der Autor und das Werk entzweit und die Romanfiguren den Menschen aus Fleisch und Blut gleichgestellt.

Die Emanzipation der Figuren vom literarischen Werk impliziert auch deren Loslösung vom Autor und erfolgt über die Zuhilfenahme der Volksgeisttheorie. Dabei werden Figuren auch immer wieder in die Nähe der Landschaftsbeschreibungen gerückt, die stets nach den gleichen ästhetischen Maßstäben komponiert sind. Sie vermitteln Kargheit und Größe und einen Hauch von Melancholie. Der Rest ist ein Farbenrausch, auf den sich der Leser schon eingestellt hat. Für ihn ergibt sich ein homogener Raum von Landschaft, Literaturgeschichte, Nationalcharakter und einer spezifischen kulturellen Identität. Ein Beispiel hierfür ist der Artikel „Lazarillo de Tormes“, der am 7.12.1909 in der Zeitung *Diario de Barcelona* erschien.

La primera estación que Lázaro y el ciego mendicante hicieron fue en Almorox; era por octubre. En esta época la tierra castellana tiene un encanto especial. A su natural noble, austero, a trechos grandioso, se une la melancolía del otoño. Las montañas son de un color azul acerado; las tierras labrantías aparecen ocres, rojiza, negruzcas; junto a los arroyos, en los vallecillos y collados, una fronda de árboles pone una nota de un verde intenso, y unas picazas, unos alcotanes, unos tagarotes, revuelan en el cielo, a días plomizo, a días de un añil profundo. Un reposo solemne, un silencio denso envuelve toda la campiña, todas las montañas, todos los alcotes y recuestos. [...] Hoy Torrijos es una ciudad apagada, sin vida, muerta. He estado unos días en ella. El viejo y bello palacio de Altamira ha desaparecido. [...] En Torrijos nunca pasa nada. [...] Cuando se recorre estos pueblos; cuando el viajero se aposenta en estas fonditas sórdidas y en estos mesones destartados, es cuando se ve toda la pobreza y toda la dureza de esta pobre, bella y noble Castilla. Una indiferencia profunda, con pesimismo desolador, se respira en el ambiente y se apodera del ánimo. ¿Dónde está aquella ráfaga de arte, de riqueza y de bienestar que hace siglos sopló sobre estas tierras? ¿Marchaba a tono, en marcha igual y paralela, todo el pueblo, grandes y labriegos, o sólo existió una clase privilegiada, enriquecida en la conquista de América, que levantó palacios y templos, mientras la masa, los cultivadores y artesanos, permanecían en la pobreza. De Torrijos marchó Lazarillo a Maqueda. [...] Hoy el viajero puede contemplar, desde lo alto de las murallas del castillo, uno de los más hermosos panoramas castellanos: el riachuelo al pie de la colina, los huertecillos risueños, una olmeda en las riberas del arroyo, las tierras paniegas, adustas, severas, negruzcas, las montañas en la lejanía azules, zarcas. [...] Todo el heroico espíritu de España estaba en él [Lazarillo]. Su consuelo supremo e íntimo era su espada. Su nobleza, su admirable austeridad, le hacían ahogar con un continente sereno y aun risueño sus dolores y sus angustias interiores. No hay en nuestra literatura un tipo, una creación – por encima de Don Quijote – que mejor sintetice y retrate la esencia de Castilla. (Azorín 2001b [1912]: 292-294)

Die Strategie der Engführung von Bewohnern der La Mancha, Autoren oder Werken der Literatur wird von Azorín sehr häufig verwendet⁹¹. Im Werk Azoríns wurde die Literatur und die Kenntnis der Literaturgeschichte einem Funktionswandel unterworfen⁹². Sie dient nicht mehr nur der Erbauung, der Unterrichtung oder der Ablenkung, sondern sie erhält einen ontologischen Status. Die Lektüre ist der Schlüssel zur Erkenntnis des wahren Wesen Spaniens. Nur das Lesen der ‚richtigen‘ Bücher bietet Orientierung auf der Suche nach Handlungsanweisungen für das eigene Leben und lässt Auswege aus der Identitätskrise erhoffen. Indem Azorín in den Reiseskizzen eine Analogie zwischen Alonso Quijano als angeblich tatsächlich lebender Person und Don

⁹¹ „Por primera vez”, pensaba Azorín, “encuentro un místico en la vida, no en los libros, un místico que es un pobre labrador castellano que habla con la sencillez y elegancia de un Fray Luis de León, y que siente hondamente y sin distinguos ni prejuicios... En el pueblo castellano debe aún de quedar mucho de nuestro viejo espíritu católico, no bastardeado por las melosidades jesuíticas, ni descolorido por un frívolo y artificioso liberalismo que ahora comienza á apuntar en nuestro episcopado – precisamente aquí en Toledo – y que acaso dentro de algunos años haga estragos. Amplios de espíritu, flexibles, comprensivos, eran Fray Luis de Granada, Fray Luis de León, Melchor Cano.” (Azorín 1989 [1902]: 206).

⁹² Azorín ist mit dieser Haltung kein Einzelfall. Er begreift zusammen mit anderen zeitgenössischen Schriftstellern alle kulturellen Hervorbringungen als Zeichen des Nationalcharakters. Je besser diese Zeichen zu dechiffrieren sind, desto profunder kann der Volkscharakter ausgelotet werden. Diese Auffassung setzt sich auch über die Zeit der Generation von 1898 hinaus fort. „Al mismo tiempo, es obvio en el caso de muchos – como, por ejemplo, Menéndez Pidal, Azorín, Unamuno y otros de su generación (la del 98) y Ortega y Gasset – que la literatura era imprescindible para conocer el espíritu nacional y que la historia literaria no era sino parte de un proyecto historiográfico sobre la «civilización», con la tendencia a indagar en los orígenes hispanos para encontrar soluciones a los problemas nacionales – el conocido «problema de España». Es decir, el proyecto tenía implicaciones sociales y políticas, en el sentido de que se trataba de regenerar España a través de la comprensión de su pasado redivivo, más comprometedor.” (Fox 1997: 13). Die Literatur ist Medium und zugleich Objekt des Diskurses um die Bestimmung der kulturellen Identität Spaniens.

Quijote⁹³ als die literarische Verarbeitung herstellt, kann Cervantes' Buch als Abbild der Wirklichkeit und nicht als Fiktion gelesen werden⁹⁴. Das führt dazu, dass fiktionale Werke wörtlich genommen werden und ihr Inhalt anhand der Realität überprüft wird.

En general los comentaristas del *Quijote* adolecen de trabajar en lo abstracto; pecan de aficionados en demasía a los libros, papeles, documentos... y a lo que otros eruditos han dicho antes que ellos. El *Quijote* es un libro de realidad; la Mancha, principalmente, es el campo de acción de esta novela. En la Mancha hay ahora paisajes, pueblos, aldeas, calles, tipos de labriegos y de hidalgos casi lo mismo – por no decir lo mismo – que en tiempos de Cervantes. La Mancha comienza ahí mismo, a las puertas de Madrid, desde el cerrillo de San Blas para abajo... [...] Y todo esto cuando a las puertas de Madrid, donde la edición se prepara, está la Mancha, son sus campiñas, sus ventas, sus caminos, sus Quijanos y sus Sanchos. (Azorín 1944a [1913]: 9-10)

An die Lektüre wird mit einer der Heilsgeschichte nicht unähnlichen Erwartungshaltung herangegangen. Sie wird zum Filter der gesamten Wahrnehmung und zum Kompass der Lebensführung⁹⁵.

Vuelvo a Madrid. Yo quisiera decir algo de ese clérigo que he visto en Maqueda, sucesor, a través de los siglos, del buen clérigo del *Lazarillo*. He hecho el viaje por saturarme de estos recuerdos de nuestros clásicos. No basta leerlos; *hay que vivirlos*: contemplar el mismo paisaje que columbraron Cervantes o Lope, posar en los mismos mesones, charlar con los mismos tipos castizos – arrieros e hidalgos –, peregrinar por los mismos llanos polvorientos y por las mismas anfractuosas serranías. (Azorín 1998 [1903]: 207)

An manchen Stellen verknüpft Azorín das Muster der kulturellen Identität, zusammengesetzt aus Geschichte und Literatur⁹⁶ auch mit der Religion⁹⁷.

⁹³ In der Verwendung der Figur Don Quijote als Archetypus des *hombre hispánico* gleichen sich Azorín und Unamuno. Azorín kann jedoch ein wesentlich breiteres Spektrum an literaturgeschichtlichem Wissen zurückgreifen als Unamuno. In der Literatur Unamunos finden sich mit Ausnahme Calderón de la Barca kaum weitere Verweise auf Texte aus dem 16. und 17. Jahrhundert.

⁹⁴ Gumbrecht (1990: 794) bezeichnet das Identifikationsmodell des Don-Quijote-Mythos der Generation von 1898 als „Illusion der Desillusion“. Jedoch wird dieser Mythos immer wieder kritisch in Frage gestellt, wie z.B. in *La ruta de Don Quijote*, so dass das Moment der tatsächlichen Desillusion ebenfalls gegeben ist: „¿No es esto la fantasía loca, irrazonada e impetuosa que rompe de pronto la inacción para caer otra vez estérilmente en el marasmo?“ (Azorín 1998 [1905]: 157-158).

⁹⁵ Cervantes Roman *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* ist auch für Unamuno ein wesentlicher Bezugspunkt innerhalb der Debatte um den spanischen Nationalcharakter. In *Vida de Don Quijote y Sancho* von 1905 interpretiert Unamuno Cervantes Meisterwerk in philosophisch-religiöser Hinsicht. Es dient Unamuno als Grundlage für die Bestimmung des spanischen Wesens und stellt damit eine wesentliche Referenz hinsichtlich der Frage nach der Regeneration und der Zukunftsfähigkeit des Landes dar: „don Quijote es el cristo español, Sancho el pueblo, y el quijotismo la religión nacional. Según Unamuno, el quijotismo, la fe contra la razón y el heroísmo son características del ser español que no se deben abandonar al precipitarse el país hacia la modernización“ (Fox 1997: 122). Des Weiteren konstatiert Unamuno eine Dualität zwischen Idealismus und Realismus, verkörpert durch Don Quijote und Sancho Panza, die zusammen genommen den ambigen Charakter des spanischen Volkes ausmachen. Diese Auffassung wird auch von Azorín propagiert. Azoríns Gewährsmänner sind neben Cervantes *Don Quijote* die spanischen Mystiker – Fray Luis de León und Teresa de Ávila –, für die Kontemplation und ein praktischer Sinn für die Realität keinen Widerspruch bilden.

Zur Bedeutung *Don Quijotes* für Unamuno vgl. Mecke (1998b: 130) und Wolfzettel (1996: 237-241).

⁹⁶ El cielo está radiante, limpio, de un azul pálido. Llegan lejanos sonoros repiqueteos de fragua. El sol refulge en las fachadas. Cantan los gallos. Y de pronto la enorme diligencia parte, con formidable estrépito de herrumbres, en dirección a Infantes, donde expiró Quevedo hacia «el antiguo y conocido campo de Montiel», por donde Cervantes hizo caminar a Alonso Quijano la vez primera... (Azorín 1998 [1903]: 212).

⁹⁷ „Algo como el espíritu del catolicismo español, tan austero, tan simple, tan sombrío; algo como el alma de nuestros místicos inflexibles; algo como la fe de un pueblo ingenuo y fervoroso, se respira en este

Die Auflösung der Grenzen zwischen Fiktion und Realität ist umfassend. Auch die geschilderten Bewohner der La Mancha lösen die Verbindung von Autor und Werk auf und fassen die Romanfiguren als real existierende Personen auf. Damit wird aber auch die Romanwelt als real genommen.

Por este camino, a través de estos llanos, a estas horas precisamente, caminaba una mañana ardorosa de julio el gran caballero de la triste figura; sólo recorriendo estas llanuras, empapándose de este silencio, gozando de la austeridad de este paisaje, es como se acaba de amar del todo íntimamente, profundamente, esta figura dolorosa. ¿En qué pensaba don Alonso Quijano, *el Bueno*, cuando iba por estos campos a horcajadas en Rocinante, dejadas las riendas de la mano, caída la noble, la pensativa, la ensoñadora cabeza sobre el pecho? ¿Qué planes, qué ideas imaginaba? ¿Qué inmorales y generosas empresas iba fraguando?

Mas ya, mientras nuestra fantasía – como la del hidalgo manchego – ha ido corriendo, el paisaje ha sufrido una mutación considerable. No os esperancéis; no hagáis que vuestro ánimo se regocije; la llanura es la misma; el horizonte es idéntico; el cielo es el propio cielo radiante; el horizonte es el horizonte de siempre, con su montaña zarca; pero en el llano han aparecido unas carrascas bajas, achaparradas, negruzcas, que ponen intensas manchas rotundas sobre la tierra hosca. Son las doce de la mañana; el campo es pedregoso; flota en el ambiente cálido de la primavera naciente un grato olor de romero, de tomillo y de salvia; un camino cruza hacia Manzanares. ¿No sería acaso en este paraje, junto a este camino, donde don Quijote encontró a Juan Haldudo, el vecino de Quintanar? (Azorín 1998 [1905]: 113)

Erzählinstanz wie Leser identifizieren sich gleichermaßen mit Romanfiguren. Die Romanfiguren werden nicht-fiktionalen Personen gleichgestellt und damit in den Bereich des Lebens geholt⁹⁸. Sie verbleiben aber nicht auf der Ebene des Alltäglichen, sondern werden – gleich Heiligen – überhöht.

Nosotros, como el Hidalgo Manchego, tenemos algo de soñadores; una ilusión nos vivifica. [...] Esto me sucede a mí ahora, querido Sarrió; y por eso este apretón de manos ha puesto en mí tanta ufanía como en Alonso Quijano la liberación de los galeotes o la conquista del yelmo. (Azorín 1998 [1903]: 150)⁹⁹

Die Identifikation mit dem Autor oder dem Werk dehnt sich auch auf deren Verwandtschaftsverhältnisse aus. Dies zeigt sich daran, dass die Bewohner Tobosos ihr Selbstwertgefühl daraus beziehen, dass Miguels (Cervantes) Großvater aus dem Dorf stammte, wie Azorín im Kapitel XIV „Los Miguelistas del Toboso“ in *La ruta de Don Quijote* (Azorín 1998 [1905]: 149-154) ausformuliert.

ámbito pobre, ante este Cristo que reposa sencillamente en tierra, sin luminarias y sin flores.“ (Azorín 1998 [1902]: 137). Auch für Unamuno beinhaltet die Interpretation von Literatur eine heilsgeschichtliche Dimension. Das bekannteste Beispiel hierfür ist *Vida de Don Quijote y Sancho* von 1905.

⁹⁸ Wolfzettel (1996: 221-222) liest dieses Vorgehen der Entliterarisierung und der konkreten Historisierung in funktionsgeschichtlicher Perspektive als „intellektuell hergestellten Ersatz für abgenutzte oder als nicht mehr tragfähig empfundene Kollektivmythen“.

Vgl. auch Gumbrecht (1990: 813).

⁹⁹ Im Artikel „Sobre el Quijote“ (1944a [1913]: 10) nennt Azorín das Buch *Quijote* „el libro más español de todos los libros“.

Der Artikel „Azorín y Cervantes“ von Martínez Torrón (2005b) bietet eine gute Übersicht über den Stellenwert, den Azorín der Literatur Cervantes zuweist.

Die wenigen Merkmale, die an der schablonenhaften Gestaltung der typischen Landbewohner Kastiliens extrapoliert werden, sind mit Wesensmerkmalen literarischer Figuren oder Darstellungen der bildenden Kunst identisch.

Don Luis es el tipo castizo, inconfundible, del viejo hidalgo castellano. Don Luis es menudo, nervioso, movable, flexible, acerado, aristocrático; hay en él una suprema, una instintiva distinción de gestos y de maneras; sus ojos llamean, relampaguean, y, puesta en su cuello una ancha y tiesa gola, don Luis sería uno de estos finos, espirituales caballeros que el Greco ha retratado en su cuadro famoso del *Entierro*. (Azorín 1998 [1905]: 100)

Die Figuren aus der Literatur und auch die Literatur selbst, wie etwa *Lazarillo de Tormes* oder das Werk Teresa von Ávilas, sind die höchsten Verkörperungen der kastilischen Mentalität, die wiederum mit der kastilischen Landschaft konform ist¹⁰⁰. Das 16. Jahrhundert gilt als Höhepunkt der spanischen Geschichte, des spanischen Sprachausbaus, der Literatur und der Kunst. Es ist der Moment, von dem allgemein angenommen wird, dass sich hier die spanische Nation formte und der von Azorín als Moment inszeniert wird, in dem der starke Charakter, der mit Attributen wie Willenskraft, Nobilität, Ehre und Glauben behaftet war, in seiner Reinheit zum Ausdruck kommt. Die Hauptfiguren der Literatur und Geschichte des 16. Jahrhunderts dienen daher als Vorbild und Trost¹⁰¹. Die Verknüpfung von Literatur, gelesen als Abbild der Realität, und Geschichte, geht sogar so weit, dass Don Quijote und die Reconquista miteinander in Verbindung gebracht werden.

Son las diez y media; ante nosotros aparece, vetusto y formidable, el castillo de Peñarroya¹⁰². [...] El castillo de Peñarroya no encierra ningún recuerdo quijotesco; pero, ¡cuántos días no debió de venir hasta él, traído por sus imaginaciones, el grande don Alonso Quijano" (Azorín 1998 [1905]: 122-123)

¹⁰⁰ Grundlegend für die Etablierung dieser Sichtweise ist Unamuno. Als Beispiel seiner zahlreichen Essays dient folgendes Zitat aus „Manzanares arriba, o las dos barajas de Dios“. Diese Schrift entstand in der letzten Dekade seines Lebens und ist aber eine dichte Synthese Unamunos Denkens. „Así nos hablan La Pedriza de Guadarrama, los pedregales de la Sierra castellana [...]; así nos hablan el paisaje y el lenguaje castellanos, naturales y nacionales. Después se oye la voz de Iñigo de Loyola, la de Don Quijote, y el rasgueo de la pluma de águila enjaulada de Felipe II. Lo que nos enseña, re-creándonos – y nos re-crea enseñándonos a ser hombres –, el contemplar la naturaleza, el paisaje como lenguaje y el lenguaje como paisaje, [...] y sentir cómo Dios, el Supremo Solitario y Hacedor, juega a sus solitarios con las dos barajas, la natural y la racional, barajustándolos y desbarajustándolos arreo.“ (Unamuno 1997 [1932-1933]: 150).

¹⁰¹ Fox (1997: 136) bekräftigt die Annahme, „que para Azorín se trata de entresacar de la literatura la subcorriente tradicional que sirve para orientar la reacción contemporánea a la situación histórica actual. El Azorín crítico, pues, no destaca necesariamente las características predominantes en las obras que estudia: busca las que trascienden su momento histórico, las que ayudan a definir el espíritu español – un espíritu, según él, tan vivo hoy como en los siglos XII o XVII“. Auch die Titel von Azoríns Publikationen sind ein sprechendes Beispiel hierfür: *Lecturas españolas* (1912), *Clásicos y modernos* (1913), *Los valores literarios* (1914) oder *Al margen de los clásicos* (1915).

¹⁰² Hier gelang 1198 ein entscheidender Sieg der Christen über die Araber.

Die Verbindung ergibt sich aus der Landschaft¹⁰³. In früheren Werken, wie etwa in *La voluntad*, wird eine Behauptung in eine Landschaftsbeschreibung eingebettet, so dass sich die These durch die Art der Landschaftsdarstellung selbst bestätigt. Das Kapitel beginnt mit einer Landschaftsbeschreibung in impressionistischer Manier, die der Leser schon internalisiert hat und die ihn entsprechend stimmt. Dabei bleibt die Landschaft immer in Distanz zum Leser. Sie ist den Sinnen zugänglich, aber nicht greifbar. Die Landschaft verschließt sich dem Beobachter. Er kann mit der Landschaft in keinen Dialog treten, er bleibt auf sich allein gestellt. An diesem Punkt ist eine Analogie zur Religion vorhanden. Die letzten Geheimnisse können niemals ausgelotet werden. Somit ist das Bekenntnis zum Glauben wie zur Landschaft – aller Volksgeisttheorie zum Trotz – letztendlich eine imaginäre Realität, die für manche Menschen zur tatsächlichen Quelle des Lebens werden kann.

El cielo es ceniciento; la tierra es negruzca; lomas rojizas, lomas trises, remotas siluetas azules cierran el horizonte. El viento ruge á intervalos. El silencio es solemne. Y la llanura solitaria, tétrica, suscita las meditaciones desoladoras, los éxtasis, los raptos, los anonadamientos de la energía, las exaltaciones de la fe ardiente... (Azorín 1989 [1902]: 173-174)

Die Größe der Landschaft lässt den Menschen klein erscheinen, wodurch die Unzugänglichkeit der Landschaft zusätzlich verstärkt wird. Diese Situation der Unendlichkeit führt zu einem Gefühl der Ehrfurcht und auch des Schauers. Dies wird durch Wertungen der Erzählinstanz unterstrichen.

Ein weiteres Beispiel für die Engführung von Landschaft und historischer Figur als Verkörperung des Nationalcharakters und die Bejahung des Katholizismus ist der Tagebucheintrag vom 22. November 1899 in *Diario de un enfermo*. Die Zusammenstellung der Beispiele zeigt die vielfältigen Strategien auf, mit denen Azorín ein neues Gefühl von Patriotismus herzustellen versucht. Patriotismus und Nationalismus sind nicht deckungsgleich. Entgegen der Identifikation mit den Staatsgrenzen stellt Azorín eine Identität der Menschen mit dem Vaterland – ‚la patria‘ – her. Das Konzept des Nationalstaates ist zu unpersönlich, zu abstrakt und inhaltsleer. Im Gefüge des kulturellen Wandels hin zu einer Massenkultur, dominiert durch das Leben in der Großstadt, bedarf es der Rückversicherung des Einzelnen durch Identifikationsfiguren und der Bestätigung der Einzigartigkeit des Individuums. Das einzelne Individuum, das den kulturellen Wandel zur Wende zum 20. Jahrhundert als brüchig erlebt, wird kulturell verankert, indem ihm herausragende Figuren aus der

¹⁰³ „Hay en esta campiña bravía, salvaje, nunca rota, una fuerza, una hosquedad, una dureza, una autoridad indómita que nos hace pensar en los conquistadores, en los guerreros, en los místicos, en las almas, en fin, solitarias y alucinadas, tremendas, de los tiempos lejanos.“ (Azorín 1998 [1905]: 127).

Geschichte als Vorbilder in Erinnerung gerufen werden und es eine entsprechende kulturelle Verankerung erfährt und sich heimisch fühlen kann.

He visto al anochecer, en el Museo un portentoso busto de Alonso Cano. Pocas impresiones he tenido tan profundas. Es la escultura esta, una monja en éxtasis, levantada la cara, mirando al infinito los ojos, arrobada, ansiosa... Y es tan firme, tan enérgica, tan sincera la expresión, toda, que viendo esa maravillosa monja se ve el espíritu vivo, la fe, el fervor, los dolores trances de la divina Mujer de Ávila. [...]

Yo amo a esa atormentada mujer con amor apasionado y mórbido. ¿Qué artista no la amaré? Teresa de Jesús es nuestra. Representa la fe omnipoderosa, el desprendimiento profundamente artístico de las terrenas cosas, el ansia del infinito, el vuelo firme y sereno al ideal. Iluminada, abstraída, bravío espíritu en achacoso cuerpo – peregrina a través de toda España, sufre hambres, pasa fríos, funda pobre y desamparada numerosos conventos... [...]

Mientras caía la tarde, entre las últimas claridades del crepúsculo que bajaban por las altas ventanas góticas, yo he sentido palpitante el espíritu de Teresa de Jesús en este maravilloso busto de Alonso Cano... en la boca angustiada, en la frente irradiadora, en los ojos comprensivos, extáticos, suplicantes. (Azorín 2000 [1901]: 219-221)

Bewusst wird die Stimmung des Übergangs vom Tag zur Nacht gewählt, eine Zwischenzeit, die die Durchlässigkeit der Bereiche des Empirischen und des Intuitiven symbolisiert. Auch die Nennung des institutionalisierten Aufbewahrungs- und Erinnerungsortes Museum und des Künstlernamens¹⁰⁴ situieren das Gesehene in einen prestigereichen Rahmen. Die Beschreibung der Skulptur zielt darauf ab, die Eindrücke in einer Intensität wiederzugeben, die sie dem Rezipienten als präsent und lebendig erscheinen lässt. Das Kunstwerk und die Vorlage für das Kunstwerk treten auseinander. Was bestehen bleibt, ist die Gestalt der Nonne, die jetzt aus dem musealen Rahmen herausgelöst ist. Von der Gestalt der Nonne wird weiter abstrahiert auf Werte, die die Immanenz überschreiten. Nachdem die Person und Figur Teresa von Ávilas jenseits von Raum und Zeit verankert worden ist, erfolgt ein Sprung in die Gegenwart. Die Person Teresa wird in die alltägliche Lebenswelt integriert und auf ein Format gebracht, das es ermöglicht, einen persönlichen Bezug zu ihr aufzubauen. Sodann wird die Person Teresa wieder auf eine kollektive Bedeutung geweitet und als Repräsentationsfigur des nationalen Charakter Spaniens mit den entsprechenden Qualitätsmerkmalen dargestellt. In einem letzten Schritt wird der gefühlte Geist Teresa von Ávilas mit der Landschaft gleichgesetzt¹⁰⁵.

Für Azorín stehen Bewahrung und Erneuerung in einem direkten Zusammenhang. Über das Anschauen, Bewusstwerden und Bewahren findet eine spirituelle Erneuerung des

¹⁰⁴ Alonso Cano (1601-1667) war einer der bedeutendsten Künstler des Barock und Protegé des Conde-Duque de Olivares.

¹⁰⁵ Was Strzeszewski (2006: 58) für Azoríns Werk *Las confesiones de un pequeño filósofo* ansetzt ist, wie die Textanalysen hier gezeigt haben, für Azorín insgesamt typisch. Die Landschaft dient Azorín allgemein „as an essential stimulus for his imagination, and also, to an extent, as analogous to literature: both are spaces of imagination, and both can be connective forces between people and things that may not be objectively connected in reality“.

Volksgeistes statt. Das spanische Volk wird seine Zukunftsfähigkeit über die purifizierende Wirkung des verschütt gegangenen Volksgeistes, der nun wieder entdeckt werden kann, erlangen.

¿Nuestra Vida no es como la del buen caballero errante que nació en uno de estos pueblos manchegos? Tal vez, sí, nuestro vivir, como el de don Alonso Quijano, el bueno, es un combate inacabable, sin premio, por ideales que no veremos realizados... Yo amo a esa gran figura dolorosa que es nuestro ídolo y nuestro espejo. Yo voy – con mi maleta de cartón y mi capa – a recorrer brevemente los lugares que él recorriera. (Azorín 1998 [1905]: 80)

Die porträtierten Bewohner der Meseta um 1900 und Figuren der Literatur verhalten sich zueinander wie *langue* und *parole*. Don Alonso Quijano ist die Quintessenz des spanischen Charakters, in ihm ist das gesamte System des spanischen Wesens angelegt, die Bewohner der Meseta um 1900 sind die aktuelle Realisierung.

Die Dichotomie zwischen idealer Ausprägung einiger nationaler Charakterzüge und die Zurkenntnisnahme des gegenwärtigen Verfalls gibt das ambige Verhältnis der Spanier zu sich selbst wieder. Die Erhöhung des Selbst und die Selbstgeißelung sind ihnen gleichermaßen vertraut. Sie sind durch die Zeit hindurch präsent und durchdringen sich wechselseitig. Die Literatur Azoríns besitzt die Qualität der Wahrnehmung als Projektion und als subjektive Konstitution von Realität. Es ist die Deformation des Positivismus, denn das Bild von Spanien entspricht der Wahrnehmung der Realität durch die ästhetische, insbesondere an der Literatur des *Siglo de Oro* orientierte Voreinstellung. Historische Größe und gegenwärtige Rückständigkeit werden an den Figuren anschaulich, wobei nicht nur die Perspektive des momentanen Verfalls eingefroren, sondern die Perspektive stets idealistisch auf das dem spanischen Volk inhärente Potential geweitet wird. Das dadurch erzeugte positive Identifikationsangebot bildet die Voraussetzung für eine fundamentale Selbstkritik. All diese Verfahren dienen der Darstellung des Absoluten im Konkreten. Es handelt sich hierbei um keine Abbildung im platonischen Sinn, da die Essenz, das Göttliche darin präsent bleibt. Damit steht die kastilische Landschaft als (Ab)Bild der spanischen Identität in enger Verbindung zur ikonischen Bildauffassung.

2.2.2.2 Die Verräumlichung der Zeit

Angesichts des Empfindens der Dekadenz der spanischen Kultur und des schwierigen Übergangs in eine moderne Gesellschaft ist das Verhältnis zur Zeit nicht unproblematisch. Es fällt schwer, die Vergänglichkeit allen Lebens zu akzeptieren. „Y el recuerdo será siempre fuente de tristeza.“ (Azorín 1989 [1902]: 229). Kastilien als kollektiver Erfahrungs- und Erlebnisraum ist Azoríns Vorschlag gegen die kulturelle

Verunsicherung. Zu diesem Zweck stehen die Konzeption der Landschaft, die Figuren und der Lebensraum in kausalem und finalem Zusammenhang. Innerhalb der Argumentationskette dient die Landschaft zugleich als materielle Basis, als mentaler Überbau, der die Botschaft legitimiert und autorisiert, und als Ort des körperlichen Nachvollzugs. Auch was nicht selbst erlebt worden ist, kann nachvollzogen werden und daher als Allgemeingut anerkannt und als Eigenes angenommen werden. Daraus erwachsen ein gemeinsamer Erfahrungshorizont und eine kollektive Befindlichkeit. Wie die Entkoppelung von Figuren, Werk und Autor zeigt, ist damit die Dimension der Zeitlichkeit aufgehoben. Vergangenheit und Gegenwart verdichten sich zu einem ewigen Moment.

En los pueblos sobran las horas, que son más largas que en ninguna otra parte, y, sin embargo, siempre es tarde. ¿Por qué? La vida se desliza monótona, lenta, siempre igual. Todos los días vemos las mismas caras y el mismo paisaje; las palabras que vamos a oír son siempre idénticas. Y ved la extraña paradoja: aquí la vida será más gris, más uniforme, más difluida, *menos vida* que en las grandes ciudades; pero se la ama más, se la ama fervorosamente, se la ama con pasión intensa. Y por eso el egoísmo es tan terrible en los pueblos, y por eso la idea de la muerte maltrata y atosiga tantos espíritus. (Azorín 1998 [1903]: 90-91)

Das starke Anwachsen der Großstadt Madrid lässt die Differenz zu den agrarisch strukturierten Dorfgemeinschaften deutlich werden. Die kastilische Landschaft repräsentiert eine Ordnung von Raum und Zeit, die durch die Modernisierung obsolet werden wird. Die Modernisierung ist in Spanien ein problematischer Prozess, der die Identität in der Tiefenstruktur in Frage stellt. Das Leben in der Stadt lässt die Unterschiede zwischen den gesellschaftlichen Schichten viel stärker zu Tage treten, als dies z.B. auf dem Land der Fall ist. Auch wird die Vereinzelung und Anonymität in der Großstadt durch die Ausdifferenzierung der Gesellschaft als Negativentwicklung interpretiert.

Yo he bajado a la calle; un coche pasaba con un ruido lento, rítmico, sonoro. Ésta es la hora en que las grandes urbes modernas nos muestran todo lo que tienen de extrañas, de anormales, tal vez de antihumanas. Las calles aparecen desiertas, mudas; parece que durante un momento, después de la agitación del traspase, después de los afanes del día, las casas recogen su espíritu sobre sí mismas, y nos muestran en esta fugaz pausa, antes que llegue otra vez el inminente tránsito diario, toda la frialdad, la impasibilidad de sus fachadas, altas, simétricas, de sus hileras de balcones cerrados, de sus esquinas y sus ángulos, que destacan en un cielo que comienza poco a poco, imperceptiblemente, a clarear en lo alto... (Azorín 1998 [1905]: 81)

Daraus erklärt sich die Suche nach festen Bezugspunkten – materieller und kultureller Art. Der Rückbezug auf die Dorfgemeinschaften und die kastilische Geschichte bietet dafür reichlich Material und lässt sich leicht zum Allgemeinplatz und zum Identifikationsraum für die spanische Identität ausbauen. Die Geographie der massiven Berglandschaft unterstützt Assoziationen wie Kontinuität, Langlebigkeit, Unveränderlichkeit und Stabilität.

Als Mittel gegen die grundlegende Verunsicherung hinsichtlich der nationalen Identität und auch als Flucht vor der erdrückend negativen Geschichte der letzten beiden Jahrhunderte setzt Azorín auf die Stilisierung von Zeitlosigkeit¹⁰⁶. Innerhalb der Textstruktur ist nicht mehr die Zeit die dominierende Konstante, sondern der Text ist durch das zentrale Element der Landschaftsbeschreibungen räumlich organisiert. Merkmale der Raum- und Zeitwahrnehmung werden auf die jeweils andere Kategorie übertragen. Die Zeit ist damit aber nicht obsolet, sondern im Raum aufgehoben. Den Transfer leistet entweder die Landschaft an sich, die zeitlos die Jahrhunderte überspannt¹⁰⁷ oder ein alltäglicher Gegenstand, der die Zeit überdauert hat¹⁰⁸.

Die gleichzeitige Präsenz von Vergangenheit und Gegenwart äußert sich im Fortbestehen der traditionellen Lebensformen in den Dörfern Kastiliens und im überzeitlichen Wert der Kunst. Die Aufhebung der Kategoriengrenzen nimmt ihren Anfang in der konkreten Wahrnehmung und dehnt sich bis auf die Geschichte aus. Die Geschichte Spaniens wird nicht mehr als linearer zeitlicher Ablauf gesehen, sondern auf einen Punkt eingedampft, der in unzähligen Erscheinungsformen präsent werden kann. Das Verknüpfen der kastilischen Landschaft mit einer historischen Perspektive führt dazu, dass geographische Orte zu kulturellen Gedächtnisorten werden. Dies wird bewerkstelligt, indem die Landschaft als ästhetisches Objekt betrachtet wird. Daraus lässt sich eine Zeitwahrnehmung ableiten, die die historische Geschichtswahrnehmung außer Kraft setzt. Für Azorín ist die Kunst, wenn es darum geht, die Wahrheit über ein Volk festzuhalten, der Daten sammelnden Geschichtsschreibung überlegen. Der

¹⁰⁶ Auch in diesem Punkt stehen sich Azorín und Unamuno sehr nahe, wobei das politische Engagement bei Unamuno sehr viel stärker ausgeprägt ist. Vgl. z.B. Unamunos Überlegungen, die er in „En el castillo de Paradilla del Alcor“ festgehalten hat: „¿Quiénes dijimos de adustez y de ceñudez? También este páramo y esta nava susurran sus coplas. Y guardan sus fósiles, como aquellas tortugas que aparecieron al pie del Otero. Guardan tradición enterrada y dormida. La historia es el desarrollo – la evolución – del recuerdo; el progreso de la tradición. Aquí la actualidad se hace eternidad. Y realidad permanente. Aquí se estudia el paisaje – en que entra el paisanaje – espiritual de Castilla, su realidad histórica actual. Paisaje de páramo desnudo y transparente la vida íntima del caserío de Paradilla. [...] Pero es que cuando el recuerdo, en su desarrollo, pierde fluidez, se cristaliza, y la historia se hace arqueología. Aun actual. ¿O es que los últimos aluviones y erupciones políticos no han hecho acaso cristalizar esta palabra, ya insoluble: República?“ (Unamuno 1997 [1931-1934]: 116-117).

¹⁰⁷ „Llego a Torrijos. El cielo está radiante, limpio, diáfano; brilla el sol en vívidas y confortadoras ondas; un gallo canta lejano con un cacareo fino y metálico; se desgranen en el silencio, una a una, las campanadas de una hora...“ (Azorín 1998 [1903]: 191).

¹⁰⁸ „Minuto único: toda la España pasada, en la puertecita de cuarterones; toda la España presente, en la realidad de que no podemos evadimos. Sin dejar de ser de estos días, nos hallamos transportados tres siglos más atrás. El milagro no lo están haciendo los libros, las lecturas, la historia. El milagro lo hacen, sencillamente, esta cal blanquecina de que están revestidas las paredes y los cuarterones de esta puertecita. De esta puertecita, construída en el siglo XVII. Nos hallamos en el tiempo y fuera del tiempo. Gozamos, con profunda voluptuosidad, de este minuto inefable. Y quisiéramos asirnos a él, aferrarlo a nosotros, cogerlo con nuestras manos, abarcarlo con nuestros brazos, para que no se nos escurriera.“ (Azorín 1976 [1929]: 142-143).

Künstler ist in der Lage, die (unbewussten) Gefühle und Ideen auszudrücken. Die gesamte Vergangenheit ist im emblematischen Bild der kastilischen Landschaft und der verfallenen Dörfer kondensiert. Dieses Bild ist wahrer als jegliche Geschichtsschreibung. Azorín führt die von ihm postulierte Rolle des Künstlers als Aufzeichner der nationalen Kultur fort.

Der Gegensatz zwischen Natur und Kultur wird aufgehoben. Im Medium der Landschaft verkörpert der gegenwärtige Raum eine vergangene Zeit. Das Eingeschriebensein der spanischen Kultur in die kastilische Landschaft macht eine Unterscheidung von Vergangenheit und Gegenwart gegenstandslos. Die Kategorien Ort und Zeit werden nicht als unabhängige Kategorien betrachtet, sondern Raum und Zeit werden in der Betrachtung der kastilischen Landschaft aus ihrer Gebundenheit an den historischen Kontext herausgelöst und zu einem einzigen Wahrnehmungsmodus zusammengebunden, durch den Unterschiede eingeebnet werden. Die Unverrückbarkeit des kastilischen Gebirges illustriert die unendliche Dauer und unzerstörbare Konsistenz des spanischen Wesens und die kulturelle Schaffenskraft. Kulturelle Phänomene wiederum werden naturalisiert. Erklärungsmuster, die auf der Annahme einer teleologischen Entwicklung beruhen, werden wirkungslos. Dies ist eine notwendige Strategie, um der Angst, hervorgerufen durch einen möglichen Bruch mit Lebensweisen, die Jahrhunderte lang gepflegt wurden, begegnen zu können. Eine Methode ist es, ein alternatives Geschichtsmodell zu propagieren, das hinsichtlich der Zeitstruktur nicht teleologisch, sondern im Rückgriff auf die Mythen, zyklisch organisiert ist: „No hay pasado ni hay porvenir: sólo el presente es lo real y es lo trascendental“ (Azorín 1998 [1905]: 110-111). Momentan als Tiefpunkte erlebte Situationen verlieren angesichts der zyklischen Organisiertheit des Kosmos ihre Dramatik. Dies gewährleistet eine Entlastung des Individuums von der Verantwortung der konstruktiven Zukunftsplanung ohne ihn von der Verantwortung für die Gestaltung seines Umfeldes zu entbinden. Das Individuum ist organisch mit dem Kosmos verbunden, was zu einer stabilen Rückversicherung führt, ohne dem starren Reglement der Religion unterworfen zu sein.

Der Raum, konkretisiert als kastilische Landschaft, dient zur Verankerung des Individuums in der Außenwelt und hat eine integrative Funktion, da die Landschaftsbeschreibungen Erlebnischarakter haben, Empathie hervorrufen und die Landschaft Kastiliens kollektiv kommunizierbar machen. Die Verankerung im Raum ermöglicht die Unabhängigkeit von der Zeit als elementare Kategorie der Orientierung

und Strukturierung des menschlichen Denkens. Die Ästhetik der Simultanität der Sinnesreize und die extreme Dehnung der Erzählzeit unterstützen die Demontage der Zeit als die die Wahrnehmung ordnende Kategorie. Die Zeit erfährt eine Abwertung zur vierten Dimension der Gegenstände. Konkrete Gegenstände werden besonders in ihrer sich wandelnden Form wahrgenommen. Der Aspekt der Momentaufnahme des Gegenstandes wird stark gemacht. In diesem Zusammenhang spielt Zeit die dominante Rolle. Die Erzählinstanz und der Rezipient stehen außerhalb der Kategorie der Zeit und können die Gegenstände als Manifestation eines Moments, der Realität in ihrer letzten Konsequenz, betrachten. Auch die historische Vergangenheit transformiert sich zu einem Gegenstand. Mit der Verräumlichung der Zeit und der Entmachtung der Geschichtsschreibung wird die zuvor noch festgefügte Realität in lauter einzelne Momente aufgespalten, die je nach subjektiver Wahrnehmung ausgefiltert oder vergrößert werden. Das führt dazu, dass die Grenzen zwischen Fiktion und empirisch nachweisbarer Wirklichkeit ebenfalls ausgehebelt werden können.

Die Theorie des Volksgeistes mit der Annahme eines festen und im Kern unwandelbaren Charakters befördert die Aufhebung des linearen Zeitverlaufs, denn damit ist zwar der Gedanke der Entwicklung nicht obsolet, aber dem Prozess des Wandels wird der bedrohliche Aspekt genommen. Durch die Annahme, dass die Landschaft den Charakter der Bewohner prägt, wird die Meseta ganz allgemein zu einem Gedächtnisort, der die Essenz Spaniens zugleich ist und repräsentiert.

Damit die Wirkung eines uniformen Zeit-Raum-Kontinuums erreicht werden kann, müssen zunächst die vorherrschenden Wahrnehmungsmuster der Leserschaft durchbrochen werden. Die Sinne müssen sensibilisiert werden. Würden die bekannten Darstellungsweisen wiederholt, ginge keine Faszination von ihnen aus und die übermittelte Information würde automatisch verarbeitet werden. Durch die Auflösung der alten Schreibweisen durch die Anregung der Sinne erhöhen sich die Sensibilität und die Bereitschaft, die Verknüpfung der Landschaft mit der Geschichte oder der Landschaft mit dem philosophischen Problem der Zeit zu akzeptieren. Die Stichhaltigkeit der Argumentation wird nicht genau hinterfragt, da die Vermittlung nicht über den Weg der Logik, sondern über die sensitive Schiene geleistet wird. Es wird kein realistisches, mimetisches Landschaftsbild erzeugt, sondern es werden lediglich sinnliche Markierungen gesetzt. Für die Imaginationskraft des Lesers bleibt ein großer Spielraum, sich seine eigene Vorstellung von der beschriebenen Landschaft zu machen. Die durch die Farben und Formen erzeugte Stimmung macht die Sinne durchlässig, da

sie permanent stimuliert werden. Die untergeschobene historische Ebene wird dadurch leichter absorbierbar. Die leichtgläubige Übernahme dessen, was der Landschaft nicht inhärent ist, niemals inhärent sein kann, da es sich um kulturspezifische Interpretationen handelt, wird durch zahlreiche suggestive Leserfragen zusätzlich gestützt.

Azoríns Landschaftsbeschreibungen speisen sich aus einem dominant ästhetischen Anliegen, das aber mit einer ethischen Haltung verbunden ist. Die Ästhetik der sinnlichen Wahrnehmung hat ihre Korrespondenz auf der philosophischen Ebene. Die Überzeugung, die er in seinen Romanen vertritt, ist die, dass alles Leben stets in Bewegung ist, alle Wahrnehmung daher flüchtig und die Oberfläche der Dinge ständig in anderem Licht erscheint. Die Substanz, die die Dinge bzw. das Leben ausmacht, ist ewig, was ihn das Nietzsches Konzept der ewigen Wiederkehr aufgreifen die Identität von Vergangenheit und Gegenwart postulieren lässt.

Azorín escucha al maestro. Honda tristeza satura su espíritu en este silencioso anochecer de invierno. Yuste pasea. A lo lejos suenan las campanas del santuario. Los opacos tableros de piedra palidecen. El maestro se detiene un momento ante Azorín y dice:

– Todo pasa, Azorín; todo cambia y perece. Y la substancia universal, – misteriosa, incognoscible, inexorable – perdura. [...]

– La eternidad no existe. Donde hay eternidad no puede haber vida. Vida es sucesión; sucesión es tiempo. Y el tiempo – cambiante siempre – es la antítesis de la eternidad – presente siempre. [...]

– Todo pasa. La sucesión vertiginosa de los fenómenos, no acaba. Los átomos en eterno movimiento crean y destruyen formas nuevas. A través del tiempo infinito, en las infinitas combinaciones del átomo incansable, acaso las formas se repitan; acaso las formas presentes vuelvan á ser, ó estas presentes sean reproducción de otras en el infinito pretérito creadas. Y así, tú y yo, siendo los mismos y distintos, como es la misma y distinta un idéntica imagen en dos espejos; así tú y yo acaso hayamos estado otra vez frente á frente en esta estancia, en este pueblo, en el planeta este, conversando, como ahora conversamos, en una tarde de invierno, como esta tarde, mientras avanza el crepúsculo y el viento gime. (Azorín 1989 [1902]: 72-73)

Die Wolken sind das perfekte Symbol des Wandels und des doch Ewiggleichen. Im Werden und Vergehen der Wolken und in ihren vielfachen Erscheinungsformen ist das ganze Geheimnis der Zeit und die Problematik des Daseins enkodiert¹⁰⁹.

Darüber hinaus haben die Wolken neben ihrer Symbolhaftigkeit für das Vorhandensein der Zeit und der Zeitlosigkeit der Phänomene eine weitere Funktion: Sie greifen auf ein jedermann bekanntes Schauspiel zurück, das bei vielen Menschen ähnliche Gedanken ausgelöst haben mag. Beim Betrachten des Spiels der Wolken geht jegliches Gefühl für

¹⁰⁹ „Cuando queremos tener aprisionado el tiempo – en un momento de ventura – vemos que han pasado ya semanas, meses, años. Las nubes, sin embargo, que son siempre distintas, en todo momento, todos los días, van caminando por el cielo. Hay nubes redondas, henchidas, de un blanco brillante, que destacan en las mañanas de primavera sobre los cielos translúcidos. Las hay como cendales tenues, que se perfilan en un fondo lechoso. Las hay grises sobre una lejanía gris. Las hay de carmín y de oro en los ocasos inacabables, profundamente melancólicos, de las llanuras. Las hay como velloncitos iguales e innumerables, que dejan ver por entre algún claro un pedazo de cielo azul. Unas marchan lentas, pausadas; otras pasan rápidamente. Algunas, de color de ceniza, cuando cubren todo el firmamento, dejan caer sobre la tierra una luz opaca, tamizada, gris, que presta su encanto a los paisajes otoñales.“ (Azorín 2001a [1912]: 162).

die Zeit verloren. Sie sind flüchtig, lösen sich auf und formen sich wieder neu, sind Materie und doch nicht fassbar. Die Ästhetik des Flüchtigen, des sich immer wieder neu Formenden wird auch bei den kastilischen Landschaftsbeschreibungen aufgegriffen. Damit wird nicht nur das Genre modifiziert, sondern die Relativität der Zeitwahrnehmung wird besonders deutlich herausgearbeitet.

No tiene Calisto nada que sentir del pasado; pasado y presente están para él al mismo rasero de bienandanza. Nada puede conturbarle ni entristecerle. Y, sin embargo, Calisto, puesta en la mano la mejilla, mira pasar a lo lejos, sobre el cielo azul, las nubes.

Las nubes nos dan una sensación de inestabilidad y de eternidad. Las nubes son – como el mar – siempre varias y siempre las mismas. Sentimos mirándolas cómo nuestro ser y todas las cosas corren hacia la nada, en tanto que ellas – tan fugitivas – permanecen eternas. [...]

La existencia, ¿qué es sino un juego de nubes? Diríase que las nubes son «ideas que el viento ha condensado»; ellas se nos representan como un «traslado del insondable porvenir». «Vivir – escribe el poeta – *es ver pasar*. Sí; vivir es ver pasar; ver pasar allá en lo alto, las nubes. Mejor diríamos: vivir es *ver volver*. Es ver volver todo en un retorno perdurable, eterno; ver volver todo – angustias, alegrías esperanzas – como esas nubes que son siempre distintas y siempre las mismas, como esas nubes fugaces e inmutables.

Las nubes son la imagen del Tiempo. ¿Habría sensación más trágica que aquella de quien sienta el Tiempo, la de quien vea ya en el presente el pasado y en el pasado lo porvenir? (Azorín 2001a [1912]: 161-163)

Die Unendlichkeit sieht Azorín nicht im Unbegrenzten, sondern im Kleinen, Gewöhnlichen und Alltäglichen¹¹⁰ und damit für jedermann Nachvollziehbaren. Die Unterschiede zwischen Großem und Kleinem werden somit nivelliert. Durch die Zurücknahme der Außenwelt in das subjektive Erleben (Friedrich Wolfzettel 1999: 362) wird den schmerzhaften geschichtlichen Ereignissen die Dimension der Niederlage genommen, die banale Alltagswelt hingegen wird aufgewertet.

2.2.2.3 Kastilien als Mythos – Medium der authentischen Selbstbeschreibung?

Der von Azorín kreierte Identitätsraum kann als sekundäres semiologisches System (Barthes 1957: 7) beschrieben werden. Was durch eine spezifische, kulturell überformte Wahrnehmungsweise entstanden ist, wird als natürlich dargestellt und deshalb als naturgegeben angenommen und selten hinterfragt. Barthes spricht von einem Prozess der Mythologisierung, der Kultur in Natur verwandelt. Durch die Verwendung eines ‚natürlichen‘ Zeichenkörpers für die semantische Neukodierung wird dieser Naturalisierungsprozess zusätzlich gestärkt. Kastilien darf nicht in seiner ursächlichen Bedeutung als eine Region Spaniens bestehen bleiben, sondern Kastilien muss mit der Semantik des Gründungs- und Ursprungsgedanken belegt und zu einem Mythos

¹¹⁰ Im Prolog zu der Essaysammlung *Castilla* schreibt Azorín: „Se ha pretendido en ese libro aprisionar una partícula del espíritu de Castilla. Las formas y modalidades someras y aparentosas han sido descartadas; más valor y eficiencia concedemos por ejemplo, a los ferrocarriles – obra capital en el mundo moderno – que a los hechos de la historia concebida en su sentido tradicional ya en decadencia“.

erhoben werden, in dem Geschichte und Literatur, Natur und Kultur konvergieren. Damit kann Kastilien als Begriff, als Raum, als Abstraktum für verschiedene Erklärungsmuster funktionalisierbar gemacht werden.

Die Landschaft wird im Akt der Darstellung einer Transformation unterzogen. Landschaftsbeschreibungen stellen keine bloße Wiedergabe dar, sondern geraten zu einer Präsentation von etwas Neuem. Sie zielen nicht auf das Replizieren, sondern auf das Zeigen.

Die Herausbildung des Mythos von Kastilien hat die moderne Perspektive von außen auf sich selbst zur Voraussetzung (Wolfzettel 1999: 328). Wahrnehmen ist Beobachten. Es ist ein distanzierter Blick, der auf der Fähigkeit der Selbstreflexion beruht. Der selbstbeobachtende Blick fixiert sich auf die Entzweiung der Gesellschaft in Stadt- und Landbevölkerung. Die ländliche Bevölkerung gleicht einem Relikt aus einer längst vergangenen Zeit, der man nachtrauert und die man wertschätzt, die aber keine Zukunftsperspektive bietet. Das Erlebnis der Landschaftswahrnehmung leistet eine Synthese zwischen dem Beobachter und dem beobachteten Objekt, zwischen Vergangenheit und Gegenwart sowie zwischen Imaginärem und Realem. Die Reflexionen über die kulturelle Identität Spaniens in der dialektischen Auseinandersetzung mit Europa dokumentieren eine fundamentale Verunsicherung und eine instabile Selbstwahrnehmung, die durch die kulturelle Selbstverortung zu neuer Sicherheit gelangen soll.

2.2.2.3.1. Der Mythos des homogenen geistigen Kerns Spaniens

Azorín inszeniert die kulturelle Selbstbeschreibung über das Medium der kastilischen Landschaft als Bewusstseinszustand. Er macht es sich zur Aufgabe, abgelegene und vergessene Regionen zu entdecken. Die Beschreibungen dienen dazu, das vergessene Spanien wieder im Bewusstsein der Bevölkerung zu verankern und eine positive Identifikation zu bewirken.

España, como en 1721, cuando Montesquieu escribía sus Cartas persas, está sin explorar. Regiones enteras (naciones, como dice exactamente Montesquieu) nos son desconocidas. La base del patriotismo es la geografía. No amaremos nuestro país, no le amaremos bien, si no lo conocemos. Sintamos nuestro paisaje; infiltremos nuestro espíritu en el paisaje. (Azorín 1998b [1916]: 1453)

Dass dieses alte, traditionelle Spanien, das stark mit der Interpretation von Literatur als höchster kultureller Hervorbringung neben der Bildenden Kunst verbunden ist, als wahres und authentisches Spanien präsentiert werden kann, liegt an der unaufkündbaren Identität von ‚Naturaleza‘ und Volkscharakter. Die Mentalität ist wie die Landschaft unveränderlich und ewig. Die Landschaft kann auch nur in authentischer Stimmung von

den Spaniern selbst wahrgenommen werden, da nur sie in originärer Linie von ihr geprägt und mit dem Volksgeist verbunden sind. Jemandem, der aus dem Ausland kommt, wird das Erlebnis der kastilischen Landschaft nur als Phänomen zuteil werden. Zum Kern der Landschaft und damit zur spanischen Kultur wird ein ausländischer Besucher nicht vordringen können. Spanien ist ein Geheimnis, das nur den Spaniern gänzlich zugänglich wird, von den Blicken Anderer jedoch stets nur in Teilaspekten erfasst werden kann. Diese Konstruktion einer rein spanischen Authentizität auf der Ebene des Vermögens einer spezifischen Wahrnehmung nimmt den ausländischen Spanienbildern und damit verbundenen Werturteilen die Autorität. Diese Haltung suggeriert Unabhängigkeit, Freiheit und Autarkie. Dadurch kann die Identität Spaniens von innen heraus beschrieben und auch kritisiert werden. Die stark in Frage gestellte kulturelle Identität Spaniens kann dadurch stabilisiert und abgesichert werden. Der kulturelle Kontext, der nicht nur von einem Autor propagiert wurde, sondern der das Schaffen mehrerer Autoren mit unterschiedlicher Akzentuierung prägte, brachte eine neu interpretierte Wirklichkeit hervor, die damit Breitenwirkung und eine gewisse Verbindlichkeit erreichte.

Azorín konstatiert eine kulturelle Differenz zwischen Zentralspanien und der Mittelmeerküste.

Y hay en toda la casa – en las puertas, en los techos, en los rincones – este aire de vetustez, de inmovilidad, de reposo profundo, de resignación secular – tan castizos, tan españoles – que se percibe en todas las casas manchegas, y que tanto contrasta con la veleidad, la movilidad y el estruendo de las mansiones levantinas. (Azorín 1998 [1905]: 92-93)

Azorín entscheidet sich aber zugunsten der kastilischen Mentalität als Basis für die nationale Identität und folgt damit dem historischen Verlauf¹¹¹. Es ist aber kein Identitätskonzept, das auf Herkunft basiert, sondern der kastilische Identitätsraum ist – obwohl er eine feste Grenze, vor allem gegenüber Europa markiert – grundsätzlich offen. Er ist offen für diejenigen Spanier, die sich mit dem von Azorín gezeichneten Kastilienbild identifizieren. Die Fähigkeit der Empathie gegenüber der kastilischen Landschaft ist an sich jedem Spanier inhärent. Azorín marginalisiert zwar die mediterranen Regionen Spaniens, blendet sie aber nicht vollständig aus, sondern bezieht sie, wenn auch weitaus geringerem Maße, in den Kulturraum mit ein. Dies lässt sich an der Ästhetik der Landschaftsbeschreibung, die sich auf die Darstellung der

¹¹¹ Der Historiker Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) spricht sich für die Auffassung der politischen und kulturellen Einheit der iberischen Geschichte aus: *Celtiberia robur Hispaniae*.

zentralspanischen Hochebene und der Mittelmeerküste gleichermaßen erstreckt, nachweisen.

Salgo para Levante ¡Ah, mi tierra amada!... Alrededor de la capital, campos pelados, amarillentos, cubiertos de rastrojos, abierta la tierra por el arado, despedazada en enormes terrones, desnuda de árboles... De tiempo en tiempo un almendro retorcido y costroso, una copuda higuera, una palma solitaria que balancea en la lejanía del horizonte sus corvas ramas. Después, pasadas las cercanías de la ciudad, dejado atrás el desierto de bancales aterronados – grandes manchas de viñedos, bosques de algarrobos, el ejército gris de los olivos perennales. Y casas rojizas, lienzos de pared tostados por el sol, agujereados por ventanas diminutas... a la puerta un carro que eleva en el diáfano azul sus varales, y en la muralla, contrastando con el verde de las albahacas que adornan los huecos, largas rastras de encendidos pimientos... Más arriba, perdida ya la franja blanca del mar, enormes moles azules, complicada malla de montañas, la formidable cordillera de Salinas, aledaño de la provincia con sus estribaciones, ramas, cruzamientos, oteros, hijuelas mil que de la lata madre se desgajan y forman barrancos al abismo, recuestos de sembrado, planos de niñas, cuyo oleaje de pámpanos desborda de los blancos ribazos escalonados y baja saltando, como cascada bulliciosa, hasta morir mansamente en las orillas de la laguna... ¡Plena montaña levantina! En el fondo del inmenso collado, el lago blanco y sereno, bordeado de juncare, retratando en sus aguas grupos de álamos enhiestos, tupidos olmos, casas de labor con su chimeneas humeantes, sus anchos corrales, sus dilatadas bodegas. Y por todas partes el empinado muro de las montañas, grises, verdinegras, zarcas las lejanas; en una ladera un pueblecillo microscópico, y a lo lejos, perdido en el horizonte, asomando por una garganta de piedra, el triángulo rojizo de un castillo moruno que luce a los postreros rayos del sol como un grano de oro... (Azorín 2000 [1901]: 192-193)

Jegliche Landschaft wird impressionistisch beschrieben. Der Unterschied, der hier zum Tragen kommt, ist die fehlende Überhöhung oder die Identität stiftende Semantisierung der levantinischen Landschaft. Sie wird nicht mit Charaktereigenschaften oder Stimmungen aufgeladen. Sie bleibt rein in der Immanenz bestehen¹¹².

Die Identitätspolitik Azoríns ändert nichts an der aktuellen Situation, wohl aber trägt sie dazu bei, eine affirmative Haltung gegenüber Spanien als Heimatland hervorzubringen und sich von der pejorativen Wahrnehmungsschablone Europas zu lösen. Gerade auch die selbstkritische Haltung ermöglicht dies¹¹³. Die Kritik wird nicht mehr von Europa an Spanien herangetragen – Europa ist längst nicht mehr an Spanien interessiert, da es andere Modelle zur kulturellen Selbstbeschreibung gefunden hat – sondern wird von

¹¹² Hina (1978: 283-284) macht bei Azorín zwei Mythen aus, den kastilischen und den katalanischen. Katalonien symbolisiert das Griechische und Ästhetische gegenüber dem schweren und ernsten Zentralspanien. Hina ist aber ebenfalls der Ansicht, dass sie sich in der Art und Weise der Mythenbildung nicht unterscheiden.

¹¹³ Die selbstkritische Haltung beschränkt sich allerdings rein auf den kastilischen Kontext. Die Industrielandschaft ist nur ein Beispiel für die Teile der sozialen Realität Spaniens, die Azorín zugunsten eines – notwendigerweise – homogenisierenden Identitätskonzepts ausblendet. Zu den kastilisch-katalanischen Kulturbeziehungen vgl. die diachronie Studie von Hina (1978: 258-301). Hinas These, dass eine konstruktive Auseinandersetzung mit der kulturellen Differenz zwischen Zentralspanien und den Mittelmeerregionen in der spanischen Kulturgeschichte nicht stattgefunden hat, ist zuzustimmen. Unter dieser Perspektive ist es bemerkenswert, dass Azorín, z.T. auch Unamuno, jedoch weit widersprüchlicher, das mediterrane Spanien nicht ausklammern, sondern Kastilien zu einem Konzept macht, das in der Lage ist, auch andere Landesteile mitabzudecken. Vgl. dazu auch die Ausführungen von Schahadat (1995: 374-375) zur Metonymie als Kontiguitätsbeziehung, die als Berührung und Partizipation gesehen wird. Kastilien als Metonymie für Spanien könnte so als ein Akt der Teilhabe und der Kulturbestätigung gelesen werden.

innen heraus geübt. Durch den Wegfall der ausländischen Komponente als dominanten Dritten kann in Spanien eine z.T. kulturkritische Auseinandersetzung geführt werden. Das Handlungsmuster der Aufklärung, das Vaterland gegen Kritik verteidigen zu müssen, greift nicht mehr. Deshalb können Meinungen, die früher von z.B. französischer Seite formuliert wurden, selbst ausgesprochen werden. Die Auseinandersetzung mit der eigenen Kultur wird natürlich nur insofern geführt, dass Kastilien *a priori* als normgebend angenommen wird und der Aspekt der *Las Españas* nicht diskutiert wird. In der politisch und wirtschaftlich prekären Situation, die zum Auseinanderdriften von Zentrum und Peripherie führte, ist es verständlich, dass konservative Kräfte versuchten, einen verbindlichen Ursprung zu konstatieren und zu propagieren, ohne andere Regionen gänzlich auszuschließen.

2.2.2.3.2 Der Mythos der rein autoreferentiellen Identität

Bei der Suche nach der Bestätigung und Aufrechterhaltung des Begriffs von Heimat, der durch zunehmende Mobilität und gesellschaftliche Zergliederung an Verbindlichkeit verlor, greift Azorín auf die kleinen Dörfer in der kastilischen Meseta zurück. Die Reisen sind der Versuch der Veranschaulichung. Reisen dienen aber auch der Konstruktion von Wissen. Die alte traditionelle Heimat soll den Lesern nahegebracht werden. Azoríns Texte regen zum sinnlichen Miterleben an. Auch wenn Azorín das Landschaftserlebnis Kastiliens als rein autoreferentielles Phänomen konstruiert, speisen sich sowohl sein Spaniendiskurs als auch seine Ästhetik der Landschaftsbeschreibungen aus ausländischen Reiseberichten über Spanien.

2.2.2.3.2.1 Die Perspektive auf Spanien in den romantischen Reiseberichten

Englische und vor allem auch französische Reiseberichte haben einen hohen Stellenwert innerhalb der Debatte über kulturelle Unterschiede, ist dies doch das Genre *par excellence* der kulturellen Fremd- und damit auch Selbstbeschreibung. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts wird Spanien ein häufig besuchtes Reiseland. Théophile Gautier, Edgar Quinet, George Borrow und Richard Ford waren Reiseschriftsteller, die das Spanienbild in Europa maßgeblich prägten und die auch in Spanien rezipiert wurden. Typisch für die französische Romantik ist die Vorliebe für den Orient. Der Orient dient als der am weitesten entfernt liegende Punkt zu der als modern empfundenen eigenen Zivilisation. Der romantische Reisebericht ist im Duktus der Sehnsucht nach Ursprünglichkeit und der Zivilisationsflucht gehalten. Das Interesse für den Orient beruht nicht darauf, einer fremden Kultur zu begegnen. Das Ziel des romantischen Interesses am Orient liegt in

der ästhetischen Erfahrung des aus der eigenen Kultur Entschwundenden. Geschichte wird als Evolution gedacht. Aufgrund des zivilisatorischen Rückstandes Spaniens im Vergleich zu Frankreich und des maurischen Erbes wird Südspanien häufig als exotisches Arkadien inszeniert, weshalb Andalusien zu den beliebtesten Zielen der Spanienreisenden gehörte. Die Darstellung geographischer Spezifika nimmt einen wesentlichen Teil der Beschreibung Spaniens ein. Neben der reinen Informationsvermittlung, wie zum Beispiel bei Ford, gewinnt die ästhetische Darstellung der Landschaft zunehmend an Wert. Ein besonderes Augenmerk richten die ausländischen Besucher auf die Abwesenheit von Bäumen, die Trockenheit Spaniens und die Berge. Die hohen Berge, die sich dem Menschen schroff und abweisend präsentieren und die es dem Betrachter schwer machen, mit ihnen in Beziehung zu treten, haben die ästhetische Funktion, im Betrachter das Gefühl der Erhabenheit zu wecken. Der kann die Bergformationen staunend imaginieren, denn in ihrer Größe und Unnahbarkeit sind sie geistig schwer zu begreifen und werden zu einem spirituellen Erlebnis. Das Erleben der Bergwelt steht der Gotteserfahrung nicht fern und ist das Transponieren des durch den allgemeinen Prozess der Säkularisierung abhanden gekommene Gefühl der Frömmigkeit auf die Ebene der Natur. Damit schließt sich der Kreis der Beziehungen zwischen Gott und Natur. Erst wurde die Natur als Beweis für die Existenz Gottes herangezogen, nun dient die Natur als Reservoir, um die Qualität des abhanden gekommenen religiösen Erlebnisses erneut erleben zu können.

Die Bedeutung, die die Natur innerhalb des Weltbildes der Romantik einnimmt, ergibt sich aus der Auffassung, dass Mensch und Natur auf harmonische Art und Weise korrespondieren. Physis und Metaphysis sind analog miteinander verbunden. Die Natur verweist nicht mehr, sondern die Erfahrung der Natur, in der der Mensch mit der Natur durch die Kontemplation verschmilzt, ist der einzige Ausweg des Menschen aus der Zivilisation, die als Prozess der zunehmenden Entfremdung erlebt wird. Es ist ein temporärer Ausweg, ein Zurück zum Ursprung, in dem die einzige Einheit des Menschen mit dem Kosmos¹¹⁴ zeitlich begrenzt wieder erlebt werden kann. Die Haltung der Romantik prägte die Landschaftswahrnehmung in mehrerlei Hinsicht. Es ist dies die Verknüpfung der Landschaft mit dem Konzept des natürlichen vorzivilisatorischen Zusammenlebens der Menschen, das von Sensibilität und Leidenschaft bestimmt ist.

¹¹⁴ Dies impliziert auch ein verändertes Verhältnis zur Religion. Der Begriff des Kosmos schließt eine Existenz Gottes nicht aus, geht jedoch weg von der christlichen Gottesvorstellung und verallgemeinert den Begriff von Religion und religiösem Erlebnis.

Das Universum wird als System von Korrespondenzen gedacht. Mit Hilfe der Metapher ist es möglich, Inkongruentes zusammenzudenken und Heterogenes zu ordnen. Dabei dient die Natur als Vorbild. Sie allein reicht jedoch nicht aus, sondern bedarf der Einbildungskraft. Damit tritt das Element des Subjektiven auf den Plan. Der Mensch kann gestaltend partizipieren. Daher besitzt die Intensität der Naturerfahrung in der Romantik essentiellen Wert. Ihre Darstellung in Landschaftsbildern und Landschaftsbeschreibung avanciert zum dominierenden künstlerischen Sujet. Die Vorherrschaft des Gefühls bzw. die Bedeutung der Welt der Sinnesempfindungen wird im *modernismo* wieder stark betont. Diese Kunstrichtung macht es sich zum ästhetischen Programm, die Sinnesempfindungen zu verfeinern und zu steigern.

Die literarische Funktion der Berge in der Romantik ist es, den Betrachter, meist auf dem Gipfel stehend und das Panorama der Landschaft betrachtend, in einen Zustand der Versunkenheit zu versetzen. Der Betrachter separiert sich von der eiligen Welt des Alltags und betritt einen Bereich, der der traumhaften Projektion näher steht als der konkreten Realität. Von dieser Ästhetik setzt sich Borrow jedoch ab, indem er sich bewusst an die tatsächlich erlebten Ereignisse hält. Er braucht diesen Bereich des Jenseitigen nicht, da Spanien an sich für Borrow das Andere, das Unrealistische im Sinne des Ungewöhnlichen darstellt, denn die Realität Spaniens übertrifft manchmal noch die Fiktion, einen Topos, den Borrow wiederholt aufgreift: „This is not the first instance in which it has been my lot to verify the wisdom of the saying, that truth is sometimes wilder than fiction. (Borrow 1906 [1843]: 66) oder „Truth is sometimes stranger than fiction. Where in the whole cycle of romance shall we find anything more wild, grotesque, and sad than the easily authenticated history of Benedict Mol, the treasure-digger of St. James?“ (Borrow 1906 [1843]: 384).

Der romantische Reisebericht zeichnet sich dadurch aus, dass der Reisende seinen ästhetischen Kanon auf die Natur Spaniens appliziert. Der romantische Reisende möchte weniger empirisch erfassen, als vielmehr sein Gefühl und seine Vorstellungskraft angeregt wissen. Das, was die Reisenden vor der Abreise in Spanien sehen, suchen sie auf der Reise und finden es auch vor, da sie die Wirklichkeit gemäß ihrem Vorwissen und Wünschen aufnehmen. Die Kategorien dieser Präkonditionierung leiten sich aus der erklärenden Lektüre des Romancero, der Bücher Cervantes, des Schelmenromans und des Theaters des Siglo de Oro ab¹¹⁵. Die Vorbilder aus der

¹¹⁵ „Certes, voici le moyen âge de la Table ronde, tel que je l'ai toujours cherché. Entrons chez les Amadis.“ (Quinet 1986 [1857]: 143).

Bildenden Kunst sind in erster Linie El Greco und Goya. Diese von der Literatur geprägte Perspektive auf Spanien hat ihrerseits eine lange Traditionslinie, die durch die Reiseberichte tradiert wird¹¹⁶. Spanien ist nicht nur wegen der dem Land zugeschriebenen kulturellen Nähe zum Orient ein interessant gewordenes Land, sondern der Unabhängigkeitskrieg gegen Frankreich unterstützt die Projektion auf Spanien als heroisches und ungezähmtes Land.

Die moderne Großstadt befriedigt die Bedürfnisse des romantischen Spanienreisenden nicht. Gesucht wird das vermeintlich ‚echte‘ Spanien, das eine literarische Fiktion ist und das die ausländischen Spanienreisenden in den kleinen einsamen und abgeschnitten gelegenen Dörfern zu finden vermuten und auch finden, da die Realität entsprechend der Voreinstellung wahrgenommen wird. Borrow's Aussage steht stellvertretend für die Auffassung derjenigen, die Spanien Mitte des 19. Jahrhunderts bereisen.

He who wishes to become acquainted with the genuine Spaniard, must seek him not in seaports and large towns, but in lone and remote villages, like those of the Sagra. There he will find all that gravity of deportment and chivalry of disposition which Cervantes is said to have sneered away; and there he will hear, in every-day conversation, those grandiose expressions, which, when met with in the romances of chivalry, are scoffed at as ridiculous exaggerations. (Borrow 1906 [1843]: 393)

Im Prolog zu *The bible in Spain* nennt er Spanien „the land of old renown, the land of wonder and mystery“ (Borrow 1906 [1843]: 1). Die Geschichtsauffassung Borrow's wiederholt die gängigen Klischees der schädlichen Fremdherrschaft der Habsburger und Bourbonen über Spanien, die jedoch den Kern des „high-minded and great“ (Borrow 1906 [1843]: 3) Volkes ebensowenig zu zerstören vermochte, wie der verderbliche und ausbeuterische Einfluss des Vatikans: „Spain never changes. It is true that, for nearly two centuries, she was the she-butcher, *La Verduga*, of malignant Rome (Borrow 1906 [1843]: 3). Borrow's Hauptaugenmerk richtet sich jedoch nicht auf die große Geschichte Spaniens, sondern auf das Besondere im Alltäglichen, das durch die Lektüre der spanischen Literatur geprägt ist. Borrow betont daher den engen Kontakt zur Landbevölkerung: „I have had the honour to live on familiar terms with the peasants, shepherds, and muleteers of Spain, whose bread and bacalao I have eaten“ (Borrow 1906 [1843]: 2). Daraus leitet sich der nicht-touristische, sondern intime Blick auf Spanien ab. Dieser Blick ist ein inszeniertes Versprechen, ein tatsächlich echtes Bild von Spanien zu vermitteln.

¹¹⁶ „Sans doute, pensai-je, ils me conduisent dans le hallier pur me dévaliser, conformément à toutes les descriptions que j'ai lues. C'est le moment de montrer ce sang-froid dont aucun voyageur, que se sache, ne s'est départi, en pareil cas, dans ses récits.“ (Quinet 1986 [1857]: 12).

Toledo ist für jeden Reisenden ein unumgängliches Muss dar. Neben Granada oder Sevilla ist sie für die Romantiker eine herausragende Stadt, weil hier der Prozess der Modernisierung noch nicht eingesetzt hat. „Tolède vit pour moi dans l'impression de ces mélodies exhalées des ruines chevaleresques. Pas un carrefour d'où je n'aie entendu sortir une de ces éclatantes fusées de voix.“ (Quinet 1986 [1857]: 145). Der äußeren Realität wird eine Tiefendimension zugeschrieben, die nur intuitiv wahrgenommen werden kann¹¹⁷. Die physische Erfahrung Toledos stellt für Quinet den Schlüssel zum Verständnis des Quijotismos – der Quintessenz der spanischen Identität – dar.

Ce genre d'illusion, plus naturel peut-être à Tolède qu'en aucun lieu du monde, m'aide à comprendre le mirage moral qui grandit outre mesure les imaginations espagnoles. Jusqu'ici j'avais méconnu le génie de Don Quichotte. Je le prenais avec tout le monde pour une fiction ; depuis hier seulement, le grand homme castillan m'apparaît dans son aube orientale. La vérité est qu'il ne pouvait naître qu'en Espagne ; parmi nous où rien n'est disposé pour piper l'imagination, ce héros doit passer pour un fou à lier. De l'autre côté des Pyrénées, sa folie est sagesse, ses aventures sont réelles ; je vous défie de toucher la noble terre de Castille sans le sentir revivre à chaque pas en vous-même. (Quinet 1986 [1857]: 142-143)

Daher sieht Quinet in Toledo und nicht in Madrid das Zentrum des spanischen Imperiums, die Verkörperung des alten imperialen spanischen Charakters. „Si le génie de la vieille Espagne est tout entier rassemblé quelque part, depuis les conciles des Goths jusqu'aux juntas des 1812, c'est assurément là. Tolède est l'âme du monstre ; Madrid n'est que la cour, *la corte*.“ (Quinet 1986 [1857]: 147).

Quinet reflektiert in *Mes vacances en Espagne* den Topos von Spanien als ein für die Franzosen exotisches Land. Im Zusammenhang damit aktualisiert er das Motiv des Traums, als das die Spanienreise erlebt wird¹¹⁸, und thematisiert die sinnliche Faszination, die von den Kulturdenkmälern, die für die imperiale Vergangenheit stehen, und von der Landschaft ausgeht.

Pauvre raison humaine, comment résister à ce monde de théâtre, que la nature, l'histoire, élèvent constamment autour de vous, sur de magnifiques tréteaux ? Dieu qui fit l'Espagne semblable à l'immense Orient, est le premier inventeur du roman de Michel Cervantès ; et l'homme amusé, trompé, berné par cette perspective lointaine, est ici entre ses mains l'éternel Chevalier de la Triste-Figure. Partout, à distance, l'Asie, l'Arabie apparaissent avec leur grandeur incommensurable. Amusé par ce leurre, vous cheminez sur votre humble Rossinante, jusqu'à ce qu'au delà de ce mirage vous reconnaissiez et palperez l'Europe dans son génie trivial. (Quinet 1986 [1857]: 143)

Bei der Beschreibung der kastilischen Landschaft orientiert sich Quinet am romantischen Topos der wilden Landschaft, die meist bei Sonnenaufgang¹¹⁹

¹¹⁷ „Froide comme le Golgotha, brûlante comme la maison du Soleil, ascétique et pompeuse, n'est-ce pas là l'âme de l'Espagne ? “ (Quinet 1986 [1857]: 147).

¹¹⁸ „Impression qui tient du rêve !“ (Quinet 1986 [1857]: 144).

¹¹⁹ „De nouveau nous nous enfonçons à travers les landes. La lune éclaire la bruyère sans limites. Le soleil se lève, la bruyère s'étend comme une cape usée sur les duchés déguenillés de Lerme et d'Aranda. A tous les peintres, statisticiens, économistes d'Europa, je dénonce le village de *Honrubia*, comme le

beschrieben wird und durch die Brille der Geschichte und Literatur wahrgenommen wird, wie auch die Erwartungen der Reise durch die Lektüre zahlreicher Reiseberichte beeinflusst ist, in denen Spanien als gefährliches Land beschrieben wurde. In diesen Duktus stimmt Quinet ein¹²⁰. Die Bäume und Berge sind in den Reiseberichten nicht nur mit einem metaphysischen Konzept verknüpft, sondern transportieren auch eine kulturelle Bewertung¹²¹. Fords Auffassung zufolge repräsentiert Kastilien aufgrund des Fehlens von Bäumen eine niedrige Stufe der Zivilisation¹²². Der Engländer bringt die

point le plus extrême que la détresse humaine puisse atteindre. Je n'ai rien vue en Morée de pareil à ces effroyables huttes. Sans doute, c'est la demeure du mendiant de Murillo. (Quinet 1986 [1857]: 17).

¹²⁰ „Au lever du soleil, nous descendons la dernière rampe des montagnes, nous entrons dans *Vittoria*. Ici commence la couronne de bruyères des deux Castilles. Quelques restes de verdure marquent encore le sommet des plateaux ; mais l'horizon du champ de bataille est aride : tout le sang de nos morts n'a pu le désaltérer. Le désert de chaumines s'étend autour de moi, étranglé, à de longs intervalles, par de sauvages défilés. [...] Les hauts rochers dentelés dressent leurs tours en vedettes sur le coupe-gorge ; à leur pied, quelques maisons de bandits sont en embuscade dans le torrent, drapées dans leurs haillons de pierre. [...] Pour rompre le silence tragique, le *zagal* harcèle ses mules de chansons, de récits et de surnoms grotesques ; [...] Après avoir traversé le désert, j'arrive à une ville muette comme le désert. [...] Deux vieux chevaliers, dont la barbe pendante a grandi depuis un millier d'années, *fils de cette cité, hijos de esta ciudad*, m'ouvrent les portes de la capitale des Romances du Cid. A force de chercher Chimène, Don Diègue, Rodrigue, le roi Fernand, je me suis perdu dans la triste enceinte des murs. La cathédrale élève la terrasse de sa tour, en forme de diadème à aigrettes, sur le front de bruyères de la Vieille-Castille. La magnificence et la misère se touchent là comme dans les temps héroïques.“ (Quinet 1986 [1857]: 13-14).

¹²¹ Im Hand-book for travellers in Spain definiert Ford Spanien als „the most romantic and peculiar country in Europe.“ (Ford 1966 [1845]: 1). Das Ziel des Reiseberichts sei „To see the cities, and know the minds of men“ (Ford 1966 [1845]: 2). Im Vorwort gibt Ford eine kurze Definition des spanischen Charakters. „Made up of contradictions, they dwell in the land of the unexpected, le pays de l'imprévue, where exception is the rule, where accident and the impulse of the moment are the moving powers, and where men, especially in their collective capacity, act like women and children. A spark, a trifle, sets the impressionable masses in action, and none can foresee the commonest event; nor does any Spaniard ever attempt to guess beyond la situation actual, or to foretell what the morrow will bring; that he leaves to the foreigner, who does not understand him. Paciencia y barajar is his motto; and he waits patiently to see what next will turn up after another shuffle, for his creed and practice are "Resignation", the Islam of the Oriental.

The key to decypher this singular people is scarcely European, since this Berberia Cristiana is at least a neutral ground between the hat and the turban, and many contend that Africa begins even at the Pyrenees.“ (Ford 1966 [1845]: 2-3). Hier zeigt sich die Verwobenheit der französischen und englischen Spanienbilder und die Stilisierung Spaniens zum binären Gegenstück zu Europa.

¹²² „The two Castiles are the largest provinces in Spain, and contain some of the oldest and most interesting cities. The mountains are highly picturesque, abounding in curious botany and geology, and their Swiss-like valleys are watered by trout-steams; they present a perfect contrast to the *parameras*, *tierras de campo y secanos*, the plains and table-lands, which are lonely steppes, bounded only by the horizon, silent, treeless, songless, and without hedges, enclosures, or landmarks, and which look as if belonging to no one, and not worth possessing; yet the cultivators who are born and die on these spots know whose is every inch, and see with the quick glance of an interested proprietor whatever trespasser passes over the, to him, invisible boundary; but the stranger's eye vainly attempts to measure the expanse, and the mind gives way to despondency at the sight, where all around, for far and wide, is of equal dreariness. The Castilians have a singular antipathy to trees, and, like Orientals, they seldom plant any, except those which bear fruit or give shade for their alamedas. [...] Drought is the curse of the earth, as dryness is of the air; frequently it does not rain for many successive months, and as the peasants do but scratch the ground, their crops are liable to fail, the roots perishing for want of humidity. In summer the air and earth are clouded with a nitrous dust, which irritates the eye, already sickened with the nakedness of the land, and all the discomfort of the desert, without its grand associations. Water is very scarce, not only for irrigation, but even for domestic uses, and nature and man are alike adust and tawny; everything is brown, his house, his jacket, his wife, and his ass.“ (Ford 1966 [1845]: 1067-1068).

klimatische Trockenheit des Landes und den politischen und kulturellen Niedergang Spaniens miteinander in Verbindung¹²³.

Die Theorie der Determiniertheit des Wesens eines Volkes durch die Geographie, die zur Wende des 20. Jahrhunderts eine Hochphase erlebte, ist ein Fortführen des schon in der Romantik weit verbreiteten Gedankengutes und keine fadenscheinige Argumentationshilfe, die in der Krise nur zu bereitwillig aufgegriffen wurde. Azoríns Ausweg, ungünstige historische Entwicklungen gegenstandslos werden zu lassen, indem er sie auf eine metaphysische Ebene transferiert, hat seine Grundlage ebenfalls in der romantischen Konzeption der Relation von Mensch und Universum.

Azorín greift die Inszenierung der Landschaft als Manifestation des Wesens der Bewohner und die Aussagekraft der Nationalliteratur für die Mentalität eines Volkes aus den Reisebeschreibungen ausländischer Spanienreisender auf. Ein weiterer Topos der Fremdwahrnehmung, den Azorín ebenfalls übernimmt, ist der der Rückständigkeit Spaniens. In ästhetischer Hinsicht ist für Azorín jedoch insbesondere Gautiers *Voyage en Espagne* (1843) ein großes Vorbild. Er geht sogar soweit zu behaupten, dass Gautier die Spanier sich selbst und die Landschaft sehen lehrte¹²⁴. Gautier ist einer der ersten Vertreter des Prinzips *l'art pour l'art*. Seine Kunstauffassung setzt die Kunst als Selbstzweck fest und befreit sie aus der Funktion der moralischen Belehrung. Demzufolge ist Gautiers Spanienbild geprägt von der schieren Lust des Reisens und des Sehens. Gautiers Reisebericht emanzipiert sich von allen sekundären Zwecken. Sein Blick wird von der persönlichen Neugierde geleitet. Gautier nimmt die Welt in ihrer äußeren Erscheinung wahr. Gautier definiert seine Rolle als: „humble mission de

¹²³ „Of all ruins, Spain itself, morally and physically, is the most impressive; her soil is stewed with broken temples and dynasties; like Palmyrea and Balbeck, the vast fragments denote the colossal proportions of former magnificence. The moral of this noble land and nation, fallen from a high estate, is most impressive, and teaches how vicious institutions in church and state can neutralize – nay, convert into evil – a soil and people which Providence had destined for good, in a lavish gift of her choicest favours; and Foy has remarked with equal truth and eloquence that “Le peuple Espagnol a brillé sur la terre, sans avoir traversé la civilisation: il ne s’est pas mêlé aux autres peuples. Il est resté avec ses habitudes et ses vertus natives: c’est un roi détrôné, qui n’a pas perdu le souvenir de sa puissance, et que l’infortune a renversé sans l’humilier.” The noble people of Spain stand yet upright as a column amid ruins; they are the material on which the edifice of future prosperity is to be supported: they are *the object*, the best and proper study of mankind.“ (Ford 1966 [1845]: 168).

¹²⁴ „Teófilo Gautier, por otro lado, ayudó a la juventud de 1898 a ver el paisaje de España. Su *Viaje a España* fué leído y releído por aquellos muchachos que renovaban la memoria de Larra y comenzaron a amar los viejos pueblos castellanos. En 1891 Menéndez y Pelayo decía del libro de Gautier en su *Historia de las ideas estéticas*: “Su *Viaje a España*, que en Francia está considerada como obra maestra, y que entre nosotros, por una preocupación absurda, suele citarse como modelo de disparates sólo comparable con el de Alejandro Dumas, no es, en verdad, ningún documento histórico ni arqueológico; pero en lo que toca a la interpretación poética del paisaje, difícilmente será superado nunca, porque la geografía física de la Península no está contada allí, sino *vista*, con visión absorta, desinteresada y esplendente.”“ (Azorín 1952b [1913]: 184-185).

touriste descripteur et de daguerréotype littéraire“ (Gautier 1981 [1943]: 193). Er bemüht sich, die Welt in der literarischen Darstellung wieder anschaulich werden zu lassen. Dabei ist die zur Fotografie hergestellte Analogie nicht völlig wörtlich zu nehmen. Sie dient dazu, das Wahrgenommene und Dargestellte als wahr, echt und authentisch zu zertifizieren. Die detailreichen Beschreibungen, der Farbreichtum¹²⁵ und die humorvolle Beobachtungsgabe Gautiers gehen über die Abbildung der bloßen Oberfläche weit hinaus. Bei Gautier handelt es sich um ein gefühlsbetontes, subjektives Sehen und um die Reflexion der Wirkung des Gesehenen. Auch verharret die Beschreibung nicht gemäß der Fotografie in der statischen Abbildung, sondern entwickelt eine starke Dynamik, durch die der Effekt der Vergegenwärtigung und der Präsenz erzielt wird. Daraus lässt sich ableiten, dass die Haltung des „daguerréotype littéraire“ nicht wörtlich zu nehmen ist, sondern dass die Imagination bei Gautier eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt¹²⁶. Die Schilderung der Spanienreise umfasst klassischerweise die Beschreibung bekannter Bauwerke und Kunstwerke, wie zum Beispiel El Escorial oder die Malerei Goyas, der Schwerpunkt aber liegt auf der Schilderung der Alltagskultur, wie etwa von Erlebnissen während der Fahrt in der Kutsche oder von kulinarischen und kulturellen Gepflogenheiten. Nach Gautiers Empfinden liegt im Sehen und in der Erfahrung des Alltäglichen der wahre Reiz des Reisens¹²⁷. Gautiers Ästhetik orientiert sich daher an der Individualität des Sehens. Sein Reisebericht inszeniert die Unmittelbarkeit der Eindrücke und die spontan durch sie hervorgerufenen Empfindungen. An die Stelle von verbürgten Vorstellungen setzt er das subjektive Erleben, wodurch Gautiers Reiseberichte etwas kaleidoskopartig, jedoch nicht willkürlich zusammengetragen, anmuten. Darüber hinaus ist Gautiers Blick auf die Umgebung ist ein von der Literatur geprägter Blick. Alles, was gesehen wird, wird mit Motiven aus der Literatur verknüpft. Diese Verbindung von Alltag und Literatur ist teilweise so stark, dass sich das erlebende Subjekt in die Rolle einer literarischen Figur und damit in den Raum der Diegese hineinversetzt.

Nous n'avions pas encore tâté de l'auberge espagnole ; les descriptions *picaresques* et fourmillantes de *Don Quijotte* et de *Lazarille de Tormes* nous revenaient en mémoire, et tout le

¹²⁵ „Un admirable coucher de soleil complétait le tableau : le ciel, par des dégradations insensibles, passait du rouge le plus vif à l'orange, puis au citron pâle, pur arriver à un bleu bizarre, couleur de turquoise verdie, que se fondait lui-même à l'occident dans les teintes lilas de la nuit, dont l'ombre refroidissait déjà tout ce côté.“ (Gautier 1981 [1843]: 188).

¹²⁶ Vgl. Wolfzettel (1986: 263): Die Aufwertung der Imagination und damit des Individuellen und Subjektiven ist im Zusammenhang mit der Auflösung des klassischen Schönheitsbegriffs zu sehen.

¹²⁷ „[C]ar la différence d'un peuple à un autre se compose précisément de ces mille petits détails que les voyageurs négligent pour de grandes considérations poétiques et politiques que l'on peut très bien écrire sans aller dans le pays.“ (Gautier 1981 [1843]: 50).

corps nous démangeait rien que d'y songer. Nous nous attendions à des omelettes ornées de cheveux mérovingiens, entremêlées de plumes et de pattes, à des quartiers de lard rance avec tout leurs soies, également propres à faire la soupe et à brosser les souliers, à du vin dans des outres de bouc, comme celles que le bon chevalier de la Manche tailladait si furieusement, et même nous nous attendions à rien du tout, ce que est bien pris, et nous tremblions de n'avoir rien autre chose à prendre que le frais du soir, et de souper, comme le valeureux don Sanche, d'un air de mandoline tout sec. (Gautier 1981 [1843]: 49)

Im Unterschied zu Azorín projiziert sich das Subjekt in die Diegese, während Azorín die Diegese in die Welt holt und sie damit für faktisch existent erklärt. Bei Gautier bleibt die Grenze zwischen Realität und Fiktionalität stets bestehen und der Blick durch die literarische Brille ist immer ein spielerischer und reflektierter, während die Rolle der Literatur bei Azorín von der rein schöngeistigen auf die existentielle Orientierung gebende umgeschrieben wird. Damit entzieht Azorín dem Spass am Spiel die Grundlage. Kennzeichnend für Gautier hingegen ist, dass er die Kunst zum obersten Maßstab erhebt, die jegliche Art der Wahrnehmung prägt und in die Lebenswirklichkeit eindringt.

En général, les Espagnols se fâchent lorsqu'on parle d'eux d'une manière poétique ; ils se prétendent calomniés par Hugo, par Mérimée et par tous ceux en général qui ont écrit sur l'Espagne : oui... calomniés, mais en beau. Ils renient de toutes leurs forces l'Espagne du *Romancero* et des *Orientales*, et une de leurs principales prétentions, c'est de n'être ni poétiques ni pittoresques, prétentions, hélas ! trop bien justifiées. Le drame a été bien joué. (Gautier 1981 [1843]: 97)

Durch die Poetisierung der Welt wird einer Fremdbewertung die Schärfe genommen, da das Urteil nicht als dogmatisch und unfehlbar im Raum steht. Durch die künstlerische Bearbeitung rückt die Subjektivität der dargestellten Sichtweise in den Vordergrund. Daher ist die Aussage des künstlerischen Produkts auch nicht angreifbar oder widerlegbar. Außerdem ist sich Gautier der Unmöglichkeit einer umfassenden Darstellung der Wirklichkeit, die dem Gegenstand in allen Punkten gerecht würde, ebenfalls bewusst. Gautier spielt in der künstlerischen Bearbeitung des Gegenstandes ‚Spanien‘ mit den herkömmlichen stereotypen Vorstellungen, die über Spanien im Umlauf sind. Dabei bezieht er sich mit einem Schmunzeln auf Allgemeinplätze, die die Spanier keinesfalls in ihrem Nationalstolz verletzen¹²⁸ und korrigiert das Fremdbild, wenn die eigene Anschauung der überlieferten Meinung widerspricht¹²⁹. Gautiers

¹²⁸ „[C]ar, en Espagne, il y a toujours sur les routes des gens très curieux de savoir l'heure, et, comme il n'y a là ni horloge ni cadran solaire, ils sont bien forcés de consulter les montres des voyageurs.“ (Gautier 1981 [1843]: 178).

„Comme c'était le dimanche, le long de ces murailles jaunâtres, éclairées d'un pâle rayon, se tenaient debout, immobiles comme des momies, des rangs de Castellans hautains drapés dans leurs guenilles d'amadou, en train de *tomar el sol*, récréation qui ferait mourir d'ennui au bout d'une heure l'Allemand le plus flegmatique.“ (Gautier 1981 [1843]: 90).

¹²⁹ „Ce que nous entendons en France par type espagnol n'existe pas en Espagne, ou du moins je ne l'ai pas encore rencontré.“ (Gautier 1981 [1843]: 129).

Haltung gegenüber der spanischen und auch der eigenen Kultur ist immer von Humor¹³⁰ gekennzeichnet. Er betrachtet beide Kulturen und damit auch seine eigene Position gleichermaßen mit Ironie und Faszination, was auf ein relativ hohes Maß an Distanz hindeutet.

Gautiers Blick auf Spanien ist der eines Künstlers¹³¹, der die Welt absichtlich entpragmatisiert und sie als ästhetisierte Realität erlebt¹³². Die oberste Kategorie seiner Wahrnehmung ist das pittoresk Schöne. Er nimmt eine antibürgerliche Haltung ein und hebt das Postulat der Nützlichkeit aus. Gautier ist deshalb aber nicht unbedingt apolitisch. Wie es für die romantische Haltung typisch ist, sucht er das Ursprüngliche, das Unverfälschte aber auch das Bizarr-Exotische. Er stellt den Bericht seiner Spanienreise in den Kontext des Urlaubs von der als künstlich erlebten eigenen Zivilisation. Als Kritik an der eigenen Kultur inszeniert Gautier Spanien als das natürliche und authentische Leben. Spanien stellt für ihn das im doppelten Sinne Ferne und im positiven Sinne Fremde dar und dient ihm als ideale Projektionsfläche seiner eskapistischen Wünsche. Spanien ist das der eigenen Kultur Gegenüberstehende. Daher überrascht es nicht, dass Gautier Spanien als exotisches Land wahrnimmt, das dem Orient näher steht als den übrigen europäischen Kulturen¹³³. Dabei ist sich Gautier bewusst, dass es reine und unverfälschte Kulturen nicht (mehr) gibt¹³⁴.

Der ästhetisierten Wahrnehmung der Realität zufolge werden Menschen, Kleidung, Tänze, Häuser, alles, was Gautier auf seiner Reise durch Spanien begegnet, nach der

¹³⁰ „De loin en loin, ils font tourner quelque moulin ou quelque usine que moyen d'écluses bâties à souhait pour les paysagistes ; les maisons, dispersées dans la campagne par petits groupes, ont une couleur étrange ; elles ne sont ni noires, ni blanches, ni jaunes, elles sont couleur de dindes rôties : cette définition, pour être triviale et culinaire, n'en est pas moins d'une vérité frappante.“ (Gautier 1981 [1843]: 48).

¹³¹ „Cette vue [l'horizon de Tolède] a cela de particulier, qu'elle est entièrement privée d'air ambiant et de ce brouillard qui, chez nous, baigne toujours les larges perspectives ; la transparence de l'atmosphère laisse toute leur netteté aux lignes, et permet de discerner le moindre détail à des distances considérables.“ (Gautier 1981 [1843]: 183).

¹³² „Encore quelques tours de roue, et voir s'envoler l'Espagne de mes rêves, l'Espagne du *Romancero*, des ballades de Victor Hugo, des nouvelles de Mérimée et des contes d'Alfred de Musset. En franchissant la ligne de démarcation je me souviens de ce que le bon et spirituel Henri Heine me disait au concert de Liszt, avec son accent allemand plein d'*humour* et de malice : « Comment ferez-vous pour parler de l'Espagne quand vous y serez allé ? »“ (Gautier 1981 [1843]: 43).

¹³³ „A mesure que nous avançons, le paysage devenait plus aride et plus désert, et ce ne fut pas sans un sentiment de satisfaction intérieure que nous aperçûmes, sur un pont de pierre sèche, les cinq chasseurs verts à cheval que devaient nous servir d'escorte, car il faut une escorte pour aller de Madrid à Tolède. Ne dirait-on pas que l'on est en plaine Algérie, et que Madrid est entouré d'une Mitidja peuplée de Bédouins ?“ (Gautier 1981 [1843]: 181).

¹³⁴ „[E]lles ne savent plus s'habiller à l'espagnole, mais elles ne savent pas encore s'habiller à la française“ (Gautier 1981 [1843]: 147).

Kategorie des pittoresken bewertet und eingeordnet¹³⁵. Ebenso wird das Fehlen des Pittoresken bemerkt¹³⁶. Die Landschaft Spaniens ist nicht immer pittoresk und dennoch zieht sie den Blick des Malers und Dichters auf sich und hält ihm Stand. Gautier widmet der Landschaft auf jedem Abschnitt der Reise besondere Aufmerksamkeit. Er nimmt die Landschaft als ästhetischen Wert wahr, der für sich alleine steht. Sie dient nicht dem Zweck des Dekors, sondern steht gleichwertig neben architektonischen oder bildnerischen Kunstwerken. Für Gautier ist die Wahrnehmung der Landschaft ein intensives sinnliches und emotionales Erlebnis. Typisch für die Beschreibung der Landschaft ist bei Gautier der Blick eines Malers auf die Landschaft und die Herausstellung der farblichen Gestaltung.

Le paysage, lorsqu'on part d'Olmedo, n'offre pas grande variété : seulement je remarquai, avant d'arriver à la couchée, un admirable effet de soleil ; les rayons lumineux éclairaient en flanc une chaîne de montagnes très éloignées dont tous les détails ressortaient avec une netteté extraordinaire ; les côtés baignés d'ombre étaient presque invisibles, le ciel avait des nuances de mine de saturne. Un peintre qui rendrait cet effet exactement serait accusé d'exagération et d'inexactitude. [...]

On repartit à deux heures du matin, et, quand les premières lueurs du jour me permirent de distinguer les objets, je vis un spectacle que je n'oublierai de ma vie. Nous venions de relayer à un village appelé, je crois, Sainte-Marie des Neiges, et nous gravissions les croupes naissantes de la chaîne que nous devions traverser ; on aurait dit les ruines d'une ville cyclopéenne : d'immenses quartiers de grès affectant des formes architecturales se dressaient de toutes parts et découpaient sur le ciel des silhouettes de Babels fantastiques. Ici, une pierre plate tombée en travers de deux autres roches simulait, à s'y méprendre, des *peulvens* ou des *dolmens* druidiques ; plus loin, une suite de pitons en forme de fûts de colonnes représentaient des portiques et des propylées ; à'autres fois, ce n'était plus qu'un chaos, un océan de grès figé au moment de sa plus grande fureur ; le ton gris-bleu de ces roches augmentait encore la singularité de la perspective : à chaque instant, des interstices de la pierre jaillissaient en bruine vaporeuse ou filtraient en larmes de cristal des sources d'eau de roche, et, ce qui me ravit particulièrement, la neige fondue s'amassait dans les creux et formait de petits lacs bordés d'un gazon couleur d'émeraude ou enchâssés dans un cercle d'argent fait par la neige, qui avait résisté à l'action du soleil. [...]

Les montagnes s'élevaient de plus en plus ; quand nous en avions franchi une, il s'en présentait une autre plus élevée que nous n'avions pas vue d'abord ; les mules devinrent insuffisantes, et il fallut recourir aux bœufs, ce que nous permit de descendre de voiture et de gravir à pied le reste de la *sierra*. J'étais réellement enivré de cet air vif et pur ; je me sentais si léger, si joyeux et si plein d'enthousiasme, que je poussais des cris et faisais des cabrioles comme un jeune chevreau ; j'éprouvais l'envie de me jeter la tête la première dans tous ces charmants précipices si azurés, si vaporeux, si veloutés ; j'aurais voulu me faire rouler par les cascades, tremper mes pieds dans toutes les sources, prendre une feuille à chaque pin, me vautrer dans la neige étincelante, me mêler à toute cette nature, et me fondre comme un atome dans cette immensité. (Gautier 1981 [1843]: 100-102)

Gautiers Sicht auf die Landschaft ist die eines Fremden, der überrascht wird vom Anblick der Vegetation und den Naturschauspielen, die er mit großer Sensibilität

¹³⁵ „L'effect [de l'Escorial], de loin, est très beau : on dirait un immense palais oriental : la coupole de pierre et les boules qui terminent toutes les pointes, contribuent beaucoup à cette illusion. Avant d'y arriver, l'on traverse un grand bois d'oliviers orné de croix bizarrement juchées sur des quartiers de grosses roches de l'effet le plus pittoresque“ (Gautier 1981 [1843]: 166-167).

¹³⁶ „Comme pittoresque, il n'y que quelques jupons de femme: ces jupons sont d'un jaune queue de serin très vif, égayé de broderies de plusieurs nuances, représentant des oiseaux et des fleurs.“ (Gautier 1981 [1843]: 98-99).

wahrnimmt. Kennzeichnend für diesen Reisebericht ist, dass die ungewohnte Erscheinung der Landschaft die Vorstellungskraft zu bildhaften Vergleichen anregt¹³⁷. Des Weiteren wird die Natur so inszeniert, dass sie im wahrnehmenden Subjekt intensive Gefühle des Wohlbefindens, der Unbeschwertheit und den Drang nach Vereinigung mit der Natur hervorrufen. Selbst der Kargheit der kastilischen Landschaft – an sich kein malerisch-schönes Ambiente – wird Bewunderung entgegengebracht. Die trockene Landschaft und die spärliche Vegetation rufen Gefühle wie Einsamkeit und Verlassenheit hervor, jedoch werden ihr aus demselben Grund auch Attribute wie Größe und Strenge zugeschrieben¹³⁸. Diese Auffassung teilen auch die Schriftsteller der Generation von 1898, allen voran Azorín¹³⁹.

2.2.2.3.2.2 Azoríns Reaktion auf die europäische Perspektive auf Spanien

Die romantisch-malerischen Landschaftsbeschreibungen sind wegweisend für die Wahrnehmung der kastilischen Landschaft. Es ist Gautiers Blick eines nicht mit der Umgebung vertrauten Beobachters, der von der Landschaft überrascht und überwältigt ist und der jeden Moment festzuhalten, die Erscheinungen in ihren zahlreichen Facetten wiederzugeben versucht, der Azorín eine neuartige ästhetische Dimension eröffnet. Azorín experimentiert mit den ästhetischen Mitteln und bringt das Genre der Landschaftsbeschreibung zur Perfektion. Eine gesteigerte Sensibilität für sinnliche Wahrnehmungen und, damit einhergehend, ein kultivierter Sinn für Schönheit ist charakteristisch für den romantischen Reisebericht. Azorín lässt sich von diesen Beispielen anregen. Gautiers Ästhetisierung der spanischen Landschaft findet ihren Widerhall in Azoríns Gestaltung der Landschaftsbeschreibungen. Beiden ist ein Faible für Kunst und Kultur gemein. Die Wahrnehmung der Wirklichkeit wird bei beiden durch den Filter des von ihnen anerkannten Kanons der Kunst beeinflusst.

Die pittoreske Beschreibung ist bei Gautier nicht nur eine Wiedergabe von Stimmungen, sondern ein erkenntnisleitender hermeneutischer Diskurs (Wolfzettel

¹³⁷ „[C]es pierres, d'un gris bleuâtre, papelonnant le sol écaillé, font l'effet de verrues sur le des rugueux d'un crocodile centenaire“ (Gautier 1981 [1843]: 166).

¹³⁸ „Ce paysage, tel qu'il est, ne manque cependant pas de grandeur : l'absence de toute végétation donne aux ligne de terrain une sévérité et une franchise extraordinaires“ (Gautier 1981 [1843]: 166).

¹³⁹ „Aquí los colores son intensos, energicos, oscuros; una impresión de fuerza, de nobleza, de austeridad se exhala de la tonalidad de la tierra, de la vegetación baja, achaparrada, negruzca, de encinares y robledales, de la misma ondulación amplia, digna, majestuosa, que hace la tierra al alejarse. Acá y allá, ante nosotros, en el llano sombrío, destacan las manchas, más intensas, de las encinas; a lo lejos, en la remota línea del horizonte, aparece, al otro lado de una loma negruzca, una larga pincelada menos negra, menos austero; más arriba, por encima de esta línea menos negra, aparece ya, cerrando en definitiva el horizonte, el telón azul del Guadarrama, con sus cresterías nevadas, nítidas, luminosas, irradiadoras...“ (Azorín 1968 [1904]: 168-169).

2003: 53). Die pittoreske Beschreibung ermöglicht, im Gegensatz zur subjektiv empfindsamen Beschreibung, die auf die Identifikation des Lesers angelegt ist, eine Distanz zwischen Rezipient und geschildertem Objekt, die es der Beschreibung ermöglicht, als Anleitung zum richtigen Sehen verstanden zu werden. Die klassischen rhetorischen Episteme der Beschreibung im Reisebericht¹⁴⁰ werden durch subjektivierte bildhafte Darstellungen ersetzt. Die geschilderten Details dienen der Plastizität, gehen aber über diese Funktion hinaus, denn sie stehen stellvertretend für den Zusammenhang von Natur und Gesellschaft¹⁴¹. Sie sind daher nicht schmückend, sondern signifikant. Die malerisch geschilderte Oberfläche in *Voyage en Espagne* verweist auf eine Tiefe, die den Dingen inhärent ist, die aber nicht zur Anschauung gebracht werden kann¹⁴². Der Schriftsteller übernimmt die Rolle der hermeneutischen Instanz, der die ‚Sprache der Dinge‘ dechiffrieren kann. Diese Haltung übernimmt auch Azorín, der die kastilische Landschaft allerdings als kollektiven Raum inszeniert, den der Rezipient aus den vom Erzähler gegebenen Reizen konstruiert und zu dessen Teil der Leser wird. Er kann die Rolle des Interpreten für gewisse Momente leibhaftig erleben. Azorín bedient sich für die emotionale Stimulierung des Rezipienten der Kraft der Suggestion, die auch in Gautiers Reisebericht ein dominantes ästhetisches Gestaltungsmittel ist.

In den Strategien der Identitätsstiftung Azoríns wirkt das romantische Konzept von Natur weiter. Die Darstellung der Landschaft ist allerdings nicht romantisch, sondern eine kreative Reaktion auf die zur Zeit dominierende Kunstauffassung. Azoríns Ästhetik der Landschaftsbeschreibung ist eine Reaktion auf die metaphysische Sinnentleerung der Landschaft im Zuge des Positivismus und des Rationalismus. Romantisch an der Identitätskonstruktion Spaniens ist bei Azorín der Rückbezug auf die Natur im Sinne eines Ortes jenseits der Moderne, denn beide teilen – wenn auch aus unterschiedlichen Gründen – die negative Haltung gegenüber der zivilisatorischen Entwicklung der Gesellschaft. Sie reagieren darauf, indem sie dem ländlichen Raum Authentizität und Echtheit zuschreiben. Beide sind der Auffassung, dass aus der (ruinenhaften) Umgebung der kollektive Charakter ablesbar sei. Azorín misst diesem zusätzlich den Wert einer eigenen Entität bei. Beide glauben an eine Tiefendimension der Dinge und an die Möglichkeit, diese intuitiv zu erfassen.

¹⁴⁰ Vgl. Wolfgang Neuber (1991: 58).

¹⁴¹ „Topographie, Flora, Fauna, Klima, Rasse, Sitten, Trachten, Kunst und geschichtliche Zeugnisse – alles belegt im Sinne Cousins die „Idee“ einer Kultur und eines Landes.“ (Wolfzettel 2003: 53).

¹⁴² „C’étaient des escarpements, des ondulations, des tons et des formes dont aucun art ne peut donner l’idée, ni la plume ni le pinceau ;“ (Gautier 1981 [1843]: 102).

Azorín rezipiert Gautiers Ästhetik des dynamischen Sehens. Gautiers Aufmerksamkeit ist manchmal sprunghaft, denn sein Sehen wird durch die Kategorie des Neuen bestimmt. Auch Azoríns Landschaftsbeschreibungen beruhen nicht auf dem Prinzip des geometrischen Bildaufbaus. Leitmotiv ist die Vielfalt der Sinnesreize und durch die Art der Wiedergabe erscheinen bekannte Objekte neuartig. Azorín entfernt sich allerdings von der vorherrschenden Kategorie des Pittoresken. Er rezipiert den Impressionismus und reagiert damit auf die neue Kunstrichtung seiner Zeit. Azorín liefert keine malerischen Panoramen durch Worte, sondern richtet den Fokus seiner Wahrnehmung auf die reine Materialität der Sinneswahrnehmungen, soweit sie noch nicht von der konventionellen Wahrnehmung überlagert sind¹⁴³. Dabei löst sich die konkrete Gegenständlichkeit – ähnlich wie sie für die impressionistische Malweise typisch ist – in eine Pluralität von Farben und Formen auf. Erst nach wiederholter Lektüre stellt sich der Effekt der Gegenständlichkeit der Landschaft wieder ein.

Inhaltlich reagiert Azorín auf den herrschenden Diskurs über Spanien, emanzipiert sich jedoch davon, indem er ihn durch Ironie verfremdet oder ihn teilweise humorvoll bestätigt¹⁴⁴. „With irony, you move out of the realm of the true and false and into the realm of the felicitous and infelicitous. [...] [I]rony removes the security that words mean only what they say.“ (Linda Hutcheon 1994: 14). Die Ironie ist ein Mittel der

¹⁴³ „En laissant de côté les deux illusions d’art, les deux critères sur lesquels ont radoté les *esthéticiens* : tantôt le *Beau absolu*, tantôt le *Goût absolu humain*, il y a trois illusions invincibles dont les techniciens de la peinture ont toujours vécu : le *dessin*, la *perspective*, l’*éclairage d’atelier*. A ces trois secondes natures par habitude correspondent les trois évolutions qui constituent la formule impressionniste : les formes obtenues non par le dessin – contour mais uniquement par les vibrations et les contrastes de la couleur ; la perspective théorique remplacée par la perspective naturelle des vibrations et des contrastes des couleurs ; l’éclairage d’atelier, c’est-à-dire le tableau peint, qu’il représente la rue, la campagne, un salon éclairé, dans le jour égal de l’atelier et travaillé à toute heure, remplacé par le plein air, c’est-à-dire le tableau fait devant son objet, si impraticable soit-il et dans le temps le plus court possible, vue les variations rapides de l’éclairage des choses. Nous allons voir ces trois points, ces trois procédés de langues mortes, comme pour faciliter, en la démontant un devoir d’écolier, remplacés par l’unique ressource des jeux de la lumière, la Vie. [...] Donc un œil naturel (ou raffiné puisque, pour cet organe, avant d’aller, il faut redevenir primitif en se débarrassant des illusions tactiles), un œil naturel oublie les illusions tactiles et sa commode langue morte : le dessin-contour et n’agit que dans sa faculté de sensibilité prismatique. Il arrive à voir la réalité dans l’atmosphère vivante des formes, décomposée, réfractée, réfléchie par les êtres et les choses, en incessantes variations. Telle est cette première caractéristique de l’œil impressionniste. [...] L’impressionniste voit et rend la nature telle qu’elle est, c’est-à-dire uniquement en vibrations colorées. Ni dessin, ni lumière, ni modelé, ni perspective, ni clair-obscur, ces classifications enfantines : tout cela se résout en réalité en vibrations colorées et doit être obtenu sur la toile uniquement par vibrations colorées.“ (Jules Laforgue 1979 [1883]: 134-137).

¹⁴⁴ „Ya las campanas de la iglesia suenan a la misa mayor; el día está claro, radiante, es preciso salir a hacer lo que todo buen español hace desde siglos y siglos: tomar el sol.“ (Azorín 1998 [1905]: 92) oder an anderer Stelle: „Salir a la puerta es una cosa que no se puede hacer en Madrid; es una de las pequeñas voluptuosidades de provincias. Salir a la puerta es asomarse, un poco indeciso, un poco hastiado, mirar al cielo, escupir, saludar a un transeúnte, auparse el pantalón... y volverse adentro, hasta otra media hora en que volver a salir, también cansado, también indeciso, a escudriñar la monotonía del cielo y la soledad de la calle.“ (Azorín 1998 [1903]: 72).

Distanznahme und Mechanismus des Selbstschutzes, da es dadurch gelingt, sich für unabhängig zu erklären. Durch das Aufgreifen des stereotypen Spanienbildes positioniert sich Azorín selbst auf der Seite des fremden Blicks und spiegelt die Außenwahrnehmung ironisch. Indem Azorín, stellvertretend für alle Spanier, selbstgewählt die Rolle des Objektes des fremden Blickes annimmt und die Fremdurteile teilweise bestätigt, begibt er sich nicht in die Position, ein anti-europäisches Spanienbild definieren zu müssen. Außerdem nimmt er den einstmals verletzenden Fremdzuschreibungen ihre Brisanz. Damit eröffnen sich Freiräume im Inneren für eine selbstbestimmte Sichtweise. Azorín benutzt das Mittel der Ironie zur Bestätigung der spanischen Identität aus einer semantisch nicht eindeutig festgelegten Position heraus und hält daher die spanische Identität in einem essentiellen Spannungsverhältnis. Dies kommt immer dort zum Ausdruck, wo die unreflektierte Identifikation übertrieben bestätigt wird, wie etwa in der Szene, in der „Los Sanchos de Criptana“ (Azorín 1998 [1905]: 137-143) eine Hymne auf Cervantes darbieten, die, obwohl äußerst primitiv, in den höchsten Tönen gelobt wird.

Azoríns Position der Selbstbeschreibung ist nicht einseitig festgelegt. Seine ambivalente Haltung gegenüber Spanien zeigt sich auch daran, dass Azorín die einmal eingenommene Haltung durch die Wahl verschiedener Perspektiven durchbricht und seine eigene Position ontologisch entleert, indem er die Grenzen zwischen Fiktion und Realität durchlässig werden lässt und dadurch auch die eigene Wahrnehmung in Frage gestellt wird. Daraus ergibt sich, dass jegliche Wahrnehmung grundsätzlich hinterfragbar ist, da sie immer an einen individuell geprägten Standpunkt gebunden ist. Jedes Bild ist in letzter Konsequenz immer auch eine Imagination, da der Dialog zwischen Betrachter und Bild eine individuelle Projektion und Interpretation des Bildes aufgrund des Vorwissens oder der Sehnsüchte des Betrachters ermöglicht. Die Reflektion dieses Gedankens nimmt den ausländischen Spanienbildern die Autorität und macht sie zu Bildern neben anderen Bildern. Dieser Relativität bleibt Azorín treu. Er versucht nicht, ein neues, absolutes Bild von Spanien zu kreieren, sondern er bewahrt die Spannung zwischen Affirmation und Negation bzw. der kritischen Reflexion des Eigenen. Er unterbreitet ein Identifikationsangebot, das so konstruiert ist, dass dem Rezipienten ein hoher Anteil an Eigenleistung – und damit an Freiheit – zur vollständigen Füllung des Spanienbildes zukommt. Der Rezipient wird in eine Lage versetzt, in der sich Kritik und Identifikation nicht wechselseitig ausschließen. Dies ist

im spanischen Diskurs um die nationale Identität neuartig. Kritik an Spanien bedeutet nun nicht mehr automatisch Negation.

Das Durchwandern Kastiliens führt zu einem Eintauchen in die Landschaft Kastiliens. Das Individuum sondert sich von herkömmlichen Lebens- und Wahrnehmungsformen ab und geht im Erleben der Landschaft auf. Dadurch kommt es zu einer Identifikation zwischen Individuum und Landschaft und dem Konzept der spanischen Identität, die die Landschaft verkörpert. Die Existenz von Zeit und Individuum lösen sich im Raum auf. Dies gleicht dem Ritus einer Initiation.

Y yo os digo que estas cañadas silenciosas, desiertas, que encontramos tras largo caminar, tienen un encanto inefable. Tal vez su fondo es arenoso; las laderas que lo forman aparecen rojizas, rasgadas por las lluvias; un allozo solitario crece en una ladera; se respira en toda ella un silencio sedante, profundo. Y si mana en un recodo, entre juncales, una fuentecita, sus aguas tienen un son dulce, susurrante, cariñoso, y en sus cristales transparentes se espeja acaso durante un momento una nube blanca que cruza lenta por el espacio inmenso. Nosotros hemos encontrado en lo hondo de este barranco un nacimiento tal como éstos; largo rato hemos contemplado sus aguas; después, con un vago pesar, hemos escalado la vertiente de la cañada y hemos vuelto a emparar nuestros ojos con la austeridad ancha del paisaje ya visto. Y caminábamos, caminábamos, caminábamos. (Azorín 1998 [1905]: 127).

Y en el fondo, abajo, en los límites del anchuroso ámbito, entre unas quiebras rasgadas, aparece un agua callada, un agua negra, un agua profunda, un agua inmóvil, un agua misteriosa, un agua milenaria, un agua ciega que hace un sordo ruido indefinible – de amenaza y lamento – cuando arrojam sobre ella unos pedruscos. Y aquí, en esta agua que reposan eternamente, en las tinieblas, lejos de los cielos azules, lejos de las nubes amigas de los estanques, lejos de los menudos lechos de piedras blancas, lejos de los juncales, lejos de los álamos vanidosos que se miran en las corrientes; aquí, en esta agua torvas, condenadas, está toda la sugestión, toda la poesía inquietadora de esta cueva de Montesinos...

Cuando nosotros hemos salido a la luz del día hemos respirado ampliamente. El cielo se había entoldado con nubajes plomizos; corría un viento furioso que hacía gemir en la montaña las carrascas; una lluvia fría, pertinaz, caía a intervalos. Y hemos vuelto a caminar, a caminar a través de oteros negros, de lomas negras, de vertientes negras. Bandadas de cuervos pasan sobre nosotros; el horizonte, antes luminoso, está velado por una cortina de nieblas grises; invade el espíritu una sensación de estupor, de anonadamiento, de *no-ser*. (Azorín 1998 [1905]: 130)

Die Einheit von Raum, Zeit und Existenz wird nicht kritiklos hingenommen. Die negative Seite wird durchaus wahrgenommen und benannt. Sie wird aus eigener Anschauung heraus wahrgenommen, ist also keine Übernahme von Fremdbildern. „Hay algo en las proximidades de este pueblo que parece como una condensación, como una síntesis de toda la tristeza de la Mancha.“ (Azorín 1998 [1905]: 144). Die Stimmung ergibt sich organisch aus der Landschaft und aus der Begegnung mit den Bewohnern der La Mancha heraus. Die Landschaft hat eine doppelte Funktion. Sie begründet die spanische Selbstwahrnehmung und repräsentiert sie, sie ist Essenz und Abbild zugleich. Aus der Kritik erwächst aber keine Ablehnung dessen, was Spanien ausmacht. Die negativen Konsequenzen werden mit stoischer Ruhe hingenommen. Die rhetorischen Fragen wiegeln den Leser auf, der bis dahin die Initiationsreise in die Tiefe Kastiliens mitgemacht hat. Nachdem der Leser der Wirkung der Landschaft teilhaftig werden

konnte, ist er in der Lage, sich selbst ein Urteil zu bilden. Das positive Kastilienbild wird nicht wieder zerstört, sondern es werden die beiden Seiten einer Medaille nebeneinander gestellt.

El tiempo transcurre lento en este marasmo; las inteligencias dormitan. Y un día, de pronto, una vieja habla de apariciones, un chusco simula unos incendios, y todas las fantasías, hasta allí en el reposo, vibran enloquecidas y se lanzan hacia el ensueño. ¿No es ésta la patria del gran ensoñador don Alonso Quijano? ¿No está en este pueblo compendiada la historia eterna de la tierra española? ¿No es esto la fantasía loca, irrazonada e impetuosa que rompe de pronto la inacción para caer otra vez estérilmente en el marasmo? (Azorín 1998 [1905]: 157-158)

Für Kastilien gibt es keine übermäßig dominante Tradition des Reiseberichts, da sich die ausländischen Touristen hauptsächlich auf die Mittelmeerküste und Andalusien konzentrierten. Wenn, dann diente Kastilien der schnellen Durchreise und wurde als Bestätigung des Topos der Rückständigkeit und der *leyenda negra* wahrgenommen. Infolgedessen finden die Intellektuellen, die sich mit der Identität Spaniens um 1900 auseinandersetzen, einen fast leeren, ästhetisch wenig präfigurierten Raum vor sich. Erst auf ihren Reisen ins Innere Spaniens etabliert sich eine Tradition der spanischen Reiseberichterstattung über Kastilien. Laut Brenner (1989: 38) ist die Funktion des Reiseberichts nicht die der Welterfahrung, sondern die der Reizbefriedigung¹⁴⁵. Ästhetisches Anliegen Azoríns ist es, die Wahrnehmung der Leser zu schulen. Die Leser sollen sehen lernen, sollen die Landschaft mit poetischen Augen sehen lernen und sollen dadurch den Wert ihrer Kultur erkennen und wieder wertschätzen lernen. Durch die Reiseskizzen entsteht erst ein Sinn für die Wahrnehmung der kastilischen Landschaft. Der eigene Blick auf das Eigene wird ein anderer. Es ist der Blick eines Fremden, bzw. der eines Unvoreingenommenen, der seiner Wahrnehmung und seinen Sinnen vertraut. Voraussetzung dafür ist, dass die physikalischen geographischen Formationen eine ästhetische Wahrnehmung hervorrufen und dadurch zum Erlebnis von Landschaft werden. Den Sinn, die Landschaft sehen zu können, die kulturelle Prägung, Sinnesempfindungen im Bewusstsein weiter zu verarbeiten und mit Bedeutung zu verknüpfen, gewann Azorín vornehmlich durch die Lektüre von Gautiers romantisch-malerischen Aufzeichnungen über dessen Spanienreise. Azorín bestimmt den ausländischen Einfluss hinsichtlich der Ästhetik als positiv. Ohne einen Austausch und wechselseitigen Einfluss gäbe es keine Weiterentwicklung der Kunst, von der er jedoch in nationalen Kategorien denkt.

¹⁴⁵ Dies hängt mit der weiteren Ausdifferenzierung der Gattung des Reiseberichts im 18. Jahrhundert zusammen, als ein neuer, touristischer Typus des Reises aufkommt. Das Unbekannte erscheint dem Reisenden bzw. dem Leser als exotisches und unterhaltsames Detail, das Vergnügen bereitet. Aus der veränderten Wahrnehmungsweise des Fremden leitet sich auch eine neue Darstellungsform ab, die dem Journalismus näher steht als der methodischen Erschließung der Welt.

Terminemos estos breves apuntes; veamos – sucintamente – lo que la generación de 1898 representa en las letras. En la literatura española la generación de 1898 representa un renacimiento: un renacimiento más o menos amplio o más o menos reducido – si queréis –, pero, al cabo, un renacimiento. El término se presta a vaguedades; será preciso para que nos entendamos definirlo. Un renacimiento es sencillamente la fecundación del pensamiento nacional por el pensamiento extranjero. Ni un artista ni una sociedad de artistas podrán renovarse – *ser algo* – o renovar el arte sin una influencia extraña. Nada hay primero, espontáneo o incausado en arte; aun los artistas que parecen más originales (por ejemplo, en pintura, un Velázquez o un Goya) deben toda su fuerza, todo su vigor, toda su luminosidad a una sugestión extraña a ellos. No se trata de imitaciones o rapsodias; las influencias de que hablamos son sugestiones etéreas, casi indefinibles, sutiles, que hacen despertar en el artista estados psicológicos latentes y determinan avivamientos de la sensibilidad que, sin esas sugestiones, acaso no hubiera sido tan intensa o quizá no hubiera sido de *ese modo*.

La vida intelectual de un pueblo necesita una excitación extraña que la fecunde. Si se repasa nuestra historia literaria se verá que los momentos en que nuestros literatos y pensadores han estado en comunión con pensadores y literatos de otros países, son precisamente los momentos de máxima vitalidad de nuestras letras. Señalemos los que, a nuestro juicio, son los principales entre esos instantes, mejor diremos casi los únicos; únicos, al menos, en la Edad Moderna, 1600, 1760, 1830: he aquí tres fechas que se prestan a la reflexión, y que dicen ellas solas, escuetamente, mucho más que se pudiera decir en largas declamaciones sobre las ventajas de la comunicación con el pensamiento mundial, sobre la aireación del propio intelecto, e inversamente, sobre los peligros funestos y desalentados de la reclusión en la propia casa, y la hostilidad a la sugestión extranjera.

En 1898 observamos idéntico hecho. Las influencias ahora son más complejas; pero gracias a esa comunicación con el pensamiento literario de fuera de España, se produce entre nosotros una renovación de las letras. (Azorín 1952b [1913]: 182-184)

Azorín übernimmt die Außenperspektive Gautiers, nicht jedoch die kulturellen französischen Muster, und nimmt das Eigene bewusst als fremd wahr. Azorín wählt freiwillig die distanzierte Position des zunächst neutralen Beobachters, der die Wahrnehmung der Landschaft ästhetisiert, so dass sich der Rezipient zunehmend mit der Landschaft und den durch sie transportierten Emotionen identifizieren kann. Kastilien ist für Azorín kein Fremdkörper. Es sind keine Merkmale der Entfremdung auszumachen. Dennoch betrachtet er die Heimat nicht mit den gleichen Augen wie seine Landsleute. Dadurch erhalten die Leser die Möglichkeit, eine Fremdperspektive dargeboten zu bekommen, die aus der Ästhetisierung der kastilischen Landschaft und ihrer Verknüpfung mit Denkmälern der spanischen Kulturgeschichte erwächst. Dadurch können die Leser Haltungen und Empfindungen verspüren, die sie aus sich selbst heraus nicht hätten hervorbringen können. In der Lektüre ist es möglich, die Perspektive sowohl emotional als auch intellektuell nachzuvollziehen. Dadurch gewinnen die Leser aus der dargebotenen Distanz einen neuen Blick auf die Heimat und somit ein neues Identifikationsangebot – und auch eine Grundlage zur Selbstkritik.

Azorín reflektiert die Gebundenheit der kulturellen Wahrnehmung des Eigenen an das Gegenbild Europa bzw. Spanien. Jedoch bewertet Azorín tradierte Fremdwahrnehmungen nicht grundsätzlich als negativ. Fremdbilder, wenn sie nicht

verabsolutiert werden, dienen den Spaniern als Sprungbrett zur Einnahme der notwendigen Selbstdistanz.

Saint-Simon, Beaumarchais, Hugo, Gautier, Merimée marcan la línea de la observación francesa respecto a España. Éstos son los grandes espíritus que de nosotros han sabido ver algo personal, intenso, original. Conoce nuestro francés – el que hemos imaginado – toda esta literatura hispanizante de sus compatriotas. Conoce también – un poco – nuestros autores clásicos. Cuando se pone en el tren, su imaginación va preparada para recibir el espíritu de España. [...] ¿Cómo verá un extranjero todo esto? Es decir, ¿cómo sentirá un hombre, no habiendo nacido en España, la unión suprema e inexpressable de este paisaje con la raza, con la historia, con el arte, con la literatura de nuestra tierra? (Azorín 1944 [1913]: 237-239)

Allerdings erhält Azorín die Außenperspektive nicht konsequent aufrecht und wechselt nahtlos zur Innenperspektive über. Dieses Vexierspiel führt dazu, dass sich an sich ausschließende Gefühle gleichzeitig präsent sind. Diese stets in der Ambivalenz gehaltene Liebe ist aber kein Paradox, sondern die notwendige Voraussetzung, die nicht mehr tragfähige nationale Identität neu zu definieren und zu verankern. Die nationale Identität wird folgerichtig nicht am Konzept der Nation ausgerichtet. Der nationale Vergleich auf europäischer Ebene zieht nur den Verlust jeglichen Selbstbewusstseins nach sich. Deshalb wird auf kulturelle Werte, die jenseits des aktuellen tagespolitischen Geschehens stehen, Bezug genommen. Die nationale Identität wird regional, dezentral, individuell und subjektiv verortet. Aus den vielen kleinen – authentischen – Momentaufnahmen ergibt sich ein kulturelles Netz, das nicht nur die konkret benannten Aspekte kulturellen Schaffens umfasst, sondern das metonymisch die gesamte spanische Nation in sich aufnimmt und sich für das Kollektiv als tragfähig erweist. Die Bezugnahme auf die Landschaft Kastiliens steht im Spannungsfeld des Nationalismus im 19. Jahrhundert, der einerseits auf der Verwirklichung von abstrakten politischen Prinzipien, andererseits aber auch auf den einzigartigen Eigenheiten eines Kollektivs beruhte, die über ‚natürliche‘ Medien wie Geographie, Sprache, Brauchtum und volkstümliche Kultur definiert wurden. Die Landschaft übernimmt in diesem Gefüge die Funktion, einen Verhandlungsraum für die nationale Identität anzubieten¹⁴⁶, so dass Landschaftsbeschreibungen die Funktion eines „ideological statement“ (Cosgrove 1984: 8) übernehmen können.

Die Differenz zwischen Europa und Spanien bleibt auch bei Azorín bestehen. Hierin übernimmt die Landschaft eine Schutzfunktion. Bei aller Imaginationskraft wird der

¹⁴⁶ „The landscape idea emerged as a dimension of European elite consciousness at an identifiable period in the evolution of European societies: it was refined and elaborated over a long period during which it expressed and supported a range of political, social and moral assumptions and became accepted as a significant aspect of taste. The significance declined, again during a period of major social change, in the late nineteenth century.“ (Cosgrove 1984: 1).

Fremdperspektive die Fähigkeit abgesprochen, den Geist Spaniens vollständig erfassen zu können. Spanien kann nur von Spaniern bis zum letzten erlebt und beschrieben werden. Alle anderen Spanienbilder sind nur partiell wahr. Die Unwahrheiten zu beseitigen und das echte Spanien wieder ans Tageslicht zu holen, ist die Mission, der sich Azorín im Zuge der Identitätsstiftung verschrieben hat. Die Neubeschreibung der kastilischen Identität ist ein Befreien des Spanienbildes von der Patina der Fremdwahrnehmung.

Aranjuez encierra recuerdos literarios y políticos de diverso orden. Viajeros ilustres que han visitado en distintas épocas Madrid, han llegado hasta las fondas de Aranjuez. Aranjuez, más o tanto como Madrid, ha sido, desde este punto de vista intelectual, el *contraste* de Europa con España, con su historia., con su paisaje y con su raza. Aranjuez es una creación, no del pueblo, de la masa, sino de lo más selecto de España; lo más elevado socialmente ha podido aquí, materialmente, exteriorizarse. [...] [E]n Aranjuez, como en El Escorial, como en Sevilla, el choque del resto de Europa con lo genuino de España podía perfectamente verificarse. [...] Más tarde pasó por Aranjuez otro gran observador: el caballero Casanova de Seingalt. [...] Casanova muestra, al hablar del rey, su visión *diferencial* de España. [...] A notar: las siguientes profundas palabras, que sólo un gran observador pudo escribir: “¿quién duda de que España necesita una regeneración, que no puede ser sino el resultado de una invasión extranjera, ella sola capaz de reanimar en el corazón de todo español ese hogar de patriotismo y de emulación que amenaza extinguirse en absoluto?” (La invasión se produjo años más tarde; soberbia explosión de patriotismo hubo también, en efecto; pero...). [...] ... Aranjuez, Aranjuez: en los días grises, velados, del otoño, cuando paseamos por las desiertas alamedas, una vaga tristeza invade nuestro espíritu. ¿En qué pensamos? ¿Qué tenemos? ¿Qué esperamos? ¿Ponemos nuestro anhelo en un perfeccionamiento de la sensibilidad española; un perfeccionamiento que haga desaparecer tantas cosas, que haga surgir otras? Las hojas caen; a lo lejos suena el agudo silbido de un tren. (Azorín 1944b: 226-231)

Der Rückblick ist die Achse, um die sich das Bemühen, das spanische Wesen zu benennen, zentriert. Die Kraft der Imagination wird zur Evokation von Erinnerung benützt. Einst Mittel zur Schöpfung einer fiktionalen Welt, wird die Einbildungskraft zum mnemotechnischen Instrument. Das ist neuartig. Das Imaginäre stellt den Widerpart der Außenwelt dar. Im Funktionszusammenhang von Identitätsstiftungsprozessen wird Abwesendes durch die Imaginationskraft gegenwärtig; das, was nicht abgebildet, das was nicht repräsentiert ist, wird dadurch dennoch kontextualisiert und reflektiert.

Das Zurückholen der Vergangenheit in die Gegenwart ist an den Raum gebunden. Der Versuch, sich der spanischen Identität anzunähern, sie ausfindig zu machen, sie zu verorten und zu fixieren, kann als Versuch der Rekastilianisierung Spaniens gelesen werden. Das spanische Territorium ist die Erweiterung des französischen Kulturraums. Der Blick auf den Anderen ist die Erweiterung des eigenen Ichs. Der französische Blick auf Spanien nimmt nicht Spanien wahr, sondern reflektiert sich selbst im Spiegel des Anderen. Demzufolge ist Spanien gar nicht Spanien, sondern französischer Projektionsraum zur Darstellung der französischen Identität. Dieses hierarchische

Verhältnis lässt nur eine Projektion des (vermeintlich) kulturell überlegenen Landes auf das als unterlegen wahrgenommene Kollektiv zu. Spanien, in der zugeschriebenen Rolle als kultureller *underdog*, hat keinen europäischen Projektionsraum, der seinerseits wiederum die spanische Identität analog zum französischen Muster bestätigen oder festigen könnte. Spanien ist auf sich selbst zurückgeworfen und wird dabei stets mit dem ihm auferlegten Stigma, defizitär zu sein, konfrontiert. Innerhalb der Selbstbegegnung gerät die konkrete Rauman eignung zu einem Ausweg aus der kulturellen Konstruktion des Gefälles zwischen Europa und Spanien. Die geophysischen Formationen sind singulär und in ihrer Einzigartigkeit über jeden Vergleich erhaben. Die kastilische Landschaft steht zunächst für sich selbst und kann unvoreingenommen, ‚oberflächlich‘, in der Form des subjektiven Eindrucks der reinen Erscheinung wahrgenommen werden. Die unhintergehbare Originalität der kastilischen Landschaft dient als Schutzschild, mit dessen Hilfe das fremdbesetzte Terrain zurückerobert werden kann. Die Aufladung der Meseta mit der kulturellen Vergangenheit ist das Sich-Einschreiben in die Landschaft, die Wiederaneignung dessen, was einem abhanden gekommen schien: der Raum und der Blick für die Konstruktion einer positiven, aus sich selbst heraus definierten Identität. Die Erfahrung des Landschaftserlebnisses ist keine Selbstbegegnung, sondern eine Selbstwerdung. Spanien ist nicht mehr das Andere, die Projektion, sondern Spanien wird im Erlebnis der kastilischen Landschaft identisch mit dieser. Aus dieser Verschmelzung von (kollektivem) Betrachter und Landschaft geht, über die Konstruktion von verschiedenen, sich überlagernden Räumen, die kulturelle Identität hervor. Kastilien ist bei Azorín weder ein eindimensionaler noch ein einheitlicher, sondern ein dialektischer Raum, der sich wieder in impressionistische Fragmente auflöst und sich nicht auf Dauer fixieren lässt. Nie wird ein festes, zentralperspektivisches Landschaftspanorama geboten, in dem der Betrachter fest verortet wäre. Im Gegenteil, die Landschaftsbeschreibungen arbeiten stark kinematographisch. Bilder werden immer wieder durch die Bewegung aufgelöst, neue Bilder entstehen aus der Bewegung heraus. Nie ist die Position statisch. Die Landschaftsbeschreibungen sind die ästhetische Entsprechung der intellektuellen Pendelbewegung zwischen Affirmation und Negation der spanischen Identität. Die Haltung der Intellektuellen Spaniens zu ihrem Land ist nicht eindeutig, sondern gleicht einem Kreisen um zwei Pole, so dass ein spannungsfreies Selbstbild nur im Moment, niemals aber dauerhaft möglich ist.

Die literarischen Landschaftsbeschreibungen Azoríns sind als *reconquista* zu bewerten. Wie in der tatsächlichen, in der Hauptsache von Kastilien betriebenen Rückeroberung des maurischen Gebiets, bedeutet die Selbsterforschung über das Medium der Meseta ein kreatives Raumschaffen für die eigene Identität und dient als Befreiung von der Fremdherrschaft, die die Fremdbilder auf das spanische Selbstbild ausgeübt haben. In der Annahme einer Dekadenz der Kraft des spanischen Nationalcharakters, der z.B. an der Enthispanisierung der spanischen bildenden Kunst festgemacht wurde, bestätigt sich die Annahme des Fremdbildes vom zurückgebliebenen Spanien.

In der Wahrnehmung und Wiedergabe der Landschaft vollzieht sich die Loslösung von der Semantik des Blicks des Fremden. Dies geschieht gerade dadurch, dass die Haltung der Außenperspektive übernommen wird. Zunächst nimmt der Beobachter eine ‚neutrale‘ Haltung ein, die sich am Faktischen orientiert. Der empirische Ansatz befreit den Blick von Vorurteilen und Klischees. Dieser realistische Ansatz wird beibehalten, wenn in einem zweiten Schritt die Landschaft emotional-subjektiv wiedergegeben wird. Die Landschaft Kastiliens wird als kondensierter Ausdruck der nationalen Identität, basierend auf der kulturellen Vergangenheit, institutionalisiert. Azorín setzt Landschaft und Heimat synonym. Dies geschieht über den Dialog mit der Landschaft, die als Form aufgefasst wird, hinter der eine unsichtbare Essenz steht. Daher wird die Landschaft als eine Realität wahrgenommen, die auch als Spiegel dient. Je besser man die Landschaft kennt, desto besser kann man das wahre Spanien erkennen. Der Prozess der Bewusstwerdung gleicht einer Rückgabe Spaniens an sich selbst und durch sich selbst. Unter diesen Prämissen wird der Blick auf das Eigene frei und offen für eine neue Art der Wahrnehmung, was auch durch literarische Verfahren, wie oben beschrieben, unterstützt wird. In diesem Moment wird der Blick frei, kreativ und schaffend.

Y luego, cuando salimos a la calle, vemos que las anchas y luminosas vías están en perfecta concordancia con los interiores. [S]on los poblados anchurosos, libres, espaciados, de la vieja gente castellana. Aquí cada imaginación parece que ha de marchar por su camino, independiente, opuesta a toda traba y ligamen; no hay un ambiente que una a todos los espíritus [...]; allá, al final de la calle, la llanura se columbra inmensa, infinita, y encima de nosotros, a toda hora limpia, como atrayendo todos nuestros anhelos, se abre, también, inmensa, infinita, la bóveda radiante. (Azorín 1998 [1905]: 92-93)

2.3 Azoríns Konstruktion der kulturellen Identität Spaniens

Im Mittelpunkt seiner Bemühungen um die Neubeschreibung der spanischen Identität steht die kastilische Landschaft, die erst in der Funktion als literarisches Sujet zum symbolischen Wert für die kulturelle Identität Spaniens wird. Demzufolge bedient sich Azorín bei seinen Reflexionen über die kulturelle Identität Spaniens räumlicher

Konstruktionen¹⁴⁷. Ausgehend vom konkreten Raum der kastilischen Landschaft, die bis zum letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ein semantisch leerer Raum war¹⁴⁸, wird anhand der Beschreibung bei den Rezipienten ein Bild von Kastilien evoziert, das stark synästhetisch geprägt und damit individuell-subjektiv ausgestaltet ist. In den Landschaftsbeschreibungen werden unterschiedliche Räume konstruiert, die sich zum Teil überlagern. Durch die Überschneidungen entsteht eine Landschaft, die als Kommunikationsraum dient. In der kastilischen Landschaft und durch sie kann das spanische Volk mit dem kulturellen Erbe in Dialog treten und sich neu definieren.

Über die Landschaftsbeschreibungen wird der Leser in der Geographie Kastiliens verortet. Die Verankerung der Diegese und des Rezipienten in der empirisch nachweisbaren Wirklichkeit bildet die Grundlage für das Erschaffen eines gemeinsamen Erfahrungsraums. Aus dem realen Raum geht ein emotionaler Raum hervor. Das emotionale Verhältnis zu Kastilien entsteht aus der persönlichen Beziehung, die der Leser durch die Lektüre zu Kastilien aufgebaut hat, und aus der emotionalen Aufladung der kastilischen Landschaft durch die Erzählinstanz. An die konkrete und emotionale Raumgestaltung schließt sich ein intellektueller Raum an. In den Landschaftsbeschreibungen Azoríns gehen die geophysikalischen Gegebenheiten, die Geschichte Spaniens, die kulturellen Hervorbringungen und die Imaginationskraft des Rezipienten eine enge Verbindung ein. Aufbauend auf die materielle Präsenz der

¹⁴⁷ Der Begriff der räumlichen Konstruktion ist hier gleichzeitig als Rekonstruktion des konkreten geographischen Raum Kastiliens und des Erschaffens des abstrakten kulturellen Raums zu verstehen. Die Kategorien von Ort und Raum, die Michel de Certeau in *Die Kunst des Handelns* (1988 [1980]: 217-219) aufstellt, sind beide gleichermaßen auf den Raum Kastilien, so wie er von Azorín konstruiert wird, zutreffend. In den Landschaftsbeschreibungen wird Kastilien zu einem Geflecht aus beweglichen Elementen von Ereignissen oder Orten aus der historischen Vergangenheit, von literarischen Figuren, architektonischen Denkmälern etc., aus denen eine mehrdeutige Realisierung der Konzepte von Tradition und Moderne erwachsen. Diese Raumkonstruktion erweist sich als ein Akt der Präsenz, die in einem nächsten Schritt durch die Entgrenzung der linearen Zeitwahrnehmung zu einem Ort im Sinne de Certeaus wird, zu einem Ort der Erinnerung des Eigenen, was mit einer festen Anordnung der Elemente der kulturellen Identität einhergeht. In den Landschaftsbeschreibungen v.a. zu Beginn des 20. Jahrhunderts bleibt Kastilien semantisch in Bewegung, ist aber auch zugleich traditionsbildend im Sinne von Hobsbawm (1983), indem der Erinnerung ein Ort geschaffen wird. Kastilien wird durch die Literatur der Generation von 1898 vom Raum zum Erinnerungsort (Nora 1990), ehe es im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts im Zuge der *transición* von der Francodiktatur zur Demokratie von anderen Erinnerungsorten und kulturellen Brennpunkten abgelöst wurde.

¹⁴⁸ In Spanien erfolgt die intellektuelle Anerkennung der Landschaft und die Legitimation der Landschaftsdarstellungen als literarisches Genre von Rang durch Francisco Giner de los Ríos. Durch seinen Einfluss gewinnen Landschaftsdarstellungen eine neue Wertschätzung. Er erkundet im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts die nähere Umgebung von Madrid zu Fuß. Seiner Auffassung nach ist der Mensch integraler Bestandteil der Landschaft. Im Erleben der Landschaft wird die tiefe Verbindung zwischen dem Mensch und seiner Umwelt spürbar. Die Geographen, die mit der *Institución Libre de Enseñanza* verbunden sind, folgen den Routen seiner Erkundungen und erfassen die ländliche Umgebung Madrids wissenschaftlich. Nach Javier Varela geht die Idee einer Identität stiftenden Landschaft auf die Krausisten zurück. Sie waren es, die Kastilien zum nationalen Symbol stilisierten (Varela 1999: 86).

kastilischen Gebirgsketten und Dörfer, vermengen sich reale und imaginäre Räume zu einem Landschaftserlebnis. Das komplexe Landschaftserlebnis, das sich durch die Lektüre beim Rezipienten einstellt, ist die Voraussetzung für das Entstehen eines imaginären, aber dennoch realen Kastiliens. Dieses Kastilien ist ein Raum der Gedanken, der zu einem Raum des Gedenkens wird, in dem das Konstrukt ‚Spanien‘, so wie Azorín es sieht, mit seiner charakteristischen Landschaft und Geschichte durch die Zeit hindurch präsent ist. Die kulturellen Errungenschaften, historischer und künstlerischer Art, werden in der für Azorín typischen Darstellungsweise dekontextualisiert und ahistorisiert. Damit werden sie als unantastbare Manifestationen der spanischen Kultur institutionalisiert und, in Anlehnung an Barthes Theorie des Mythos, naturalisiert. In der Folge stehen die Landschaft, historische Figuren, Romanhelden und Autoren als absolute Zeichen der spanischen Identität im Raum, der durch den Text aufgebaut wurde und der nach der Lektüre unabhängig vom Text im Gedächtnis der Rezipienten weiterhin Bestand hat.

Da alle genannten Räume an den geographischen Raum Kastilien rückgebunden bleiben, mangelt es auch den abstrakten Reflexionen und imaginären Spanienbildern nicht an empirischen Daten zur scheinbar objektiven Überprüfung der aufgestellten Thesen. Ihre Verifizierbarkeit und ihr Gehalt an Authentizität sind durch die Strategie der Text- und Raumkonstruktion gesichert. Die kastilische Landschaft gewinnt an emotionaler und zeitlicher Tiefendimension und wird mythisch überhöht. Die Implikation des Lesers in jedem Moment der Landschaftsbeschreibungen macht es möglich, Kastilien als belebten, gelebten und erlebten Raum zu erfahren. Die Teilhabe eröffnet dem Rezipienten das Gefühl einer tief verwurzelten kulturellen Gemeinschaft, wodurch der Leser Kastilien als Erfahrungsraum der nationalen Identität nachvollziehen kann.

Diese Strategien dienen der Erzeugung und Sicherung der kollektiven Identität Spaniens. Sie basiert auf einer starken Grenzziehung zwischen Eigenem (dem Urspanischen) und Fremden (dem Europäischen). Im Zentrum steht die kastilische Landschaft als Landschaftserlebnis. Im Erlebnis der kastilischen Landschaft und der mit ihr verknüpften Räume wird die Landschaft Kastiliens zu einem polyvalenten, aber dennoch klaren Identitätszeichen. Mit ihr steht die kastilische Kultur als Sinnbild für die spanische Identität. Die Sicherung der spanischen Identität geschieht in Auseinandersetzung mit tradiertem Wissen, das auf Formen der Wahrnehmung basiert, die Spanien im Vergleich zu Europa als subalternes Land sehen. Dass Spanien in binäre

Differenz zum restlichen Europa gesetzt wird, ist eine Reaktion auf die hierarchische Struktur der kulturellen Eigen- und Fremdwahrnehmung. Um das Eigene gegenüber Europa als starkes Gegengewicht zu inszenieren bedient sich Azorín des rhetorischen Mittels der Synekdoche: Die kulturelle Identität wird zum Fahnenträger der gesamtspanischen – scheinbar homogenen und damit in ihrer Komplexität reduzierten – Identität. In Spanien wird das Muster der Negativsetzung der spanischen Kultur gegenüber der europäischen Kultur aufgegriffen und fortgeführt. Azorín arbeitet das Besondere der eigenen Kultur, das sie in seinen Augen im positiven Sinn radikal von der europäischen Kultur unterscheidet, heraus. Jedoch verharret er nicht in der dichotomischen Trennung, sondern bedient sich ästhetischer Neuerungen der europäischen Literatur. Dies bedingt auch, dass Azorín die Betrachtungsweise des urbanen Raums zu Beginn der Moderne auf die Art und Weise der Beschreibung der ländlichen Gebiete überträgt¹⁴⁹. Dadurch gelingt es ihm, gegenüber dem Eigenen eine neuartige Perspektive einzunehmen und den Rezipienten eine neue Sichtweise zu ermöglichen¹⁵⁰. Die herkömmlichen Muster der Wahrnehmung werden aufgebrochen. Dies erlaubt Azorín, am Eigenen Kritik zu üben, denn er kann Kritik, die aus der Perspektive der Fremdwahrnehmung geäußert wurde, wiederholen und akzeptieren,

¹⁴⁹ Vgl. hierzu Friedrichs (2007: 9-25); Strzeszewski (2006: 144).

¹⁵⁰ Eine neue Sichtweise hervorgebracht zu haben, konstatiert auch Ortega y Gasset in seinem Essay „Lecturas españolas“ von 1912. Ortega y Gasset philosophischer Fokus liegt auf der Fragestellung, in welchem Maße sich in der spanischen Geistesgeschichte die Tradition der Abstraktion ausgeprägt hat. Referenzpunkt ist auch für Ortega y Gasset Europa. Ortega y Gasset würdigt Azorín, einen „ensayo histórico de trascendencia“ (Ortega y Gasset 1989 [1912]: 204) geschrieben zu haben. Hintergrund für diese positive Bewertung ist Ortega y Gasset Annahme, dass es einen Gegensatz zwischen der dem Materialismus verhafteten Ästhetik des Südens und dem Hang zum Transzendenten, den er in den Ländern Nordeuropas ausmacht, gebe („Arte de este mundo y del otro“ von 1914). Ortega y Gasset hebt Azoríns Werk dahingehend besonders hervor, dass „acontece con todas las cosas, sean materiales, sean espirituales: cada cual tiene un lado débil, y sólo uno, por el cual puede ser aprehendida intelectualmente y reducida a la domesticidad científica. Dar con este secreto es la verdadera ciencia, aunque los gestos y la forma en que se descubra parezcan frívolos y ligeros.“ (Ortega y Gasset 1989 [1912]: 205). Im Werk Barojas, Unamunos und Azoríns erkennt Ortega y Gasset die Loslösung vom Materiellen und eine Hinwendung zum Transzendentalen, die er bei Azorín an der ausgeprägten Visualität festmacht. Die Konzentration Azoríns auf Details, auf Emotionen oder auf die Bedeutung von einzelnen Wörtern oder Gesten interpretiert Ortega y Gasset in seinem Aufsatz „Primores de lo vulgar“ als Betonung des präsentischen Aspekts des menschlichen Daseins und hebt den Wert dieser „inversion de la perspectiva“ (Ortega y Gasset 1989 [1917]: 215) hervor. In Azoríns Ästhetik des Visuellen kommt dem Betrachter eine doppelte Funktion zu: Die des fordernden Betrachters und die des wachsamens Forschers, der in der Gegenwart verankert ist. Ortega y Gasset bewertet dies als positiven Schritt, um einen der Kardinalsdefekte der spanischen Psyche, „la falta de solidaridad consigo mismo“ (Fox in Ortega y Gasset 1988: 38) entgegenzuwirken. Dahinter steht Ortega y Gasset Auffassung, dass das politische und soziale Wohlergehen eines Staates in der kulturellen Verfassung des Landes begründet liegt. Auch Ortega y Gasset ist an einer Regeneration Spaniens, die seiner Meinung nach nur als Europäisierung Spaniens erfolgen kann, interessiert und begrüßt das Aufgreifen von ‚nordeuropäischen‘ Geisteshaltungen in der spanischen Literatur. Zum Verhältnis der spanischen Kultur zur der des restlichen Europas vgl. Fox (1988: 361-394).

ohne gleichzeitig die eigene Kultur zu verleugnen. Dadurch gelingt ein Brückenschlag zwischen dem Eigenen und dem Fremden, der eine Bewegung der Emanzipation von der Vergangenheit hervorrufen kann, ohne mit ihr brechen zu müssen. Bewahren und Erneuern müssen sich auf diese Weise nicht mehr gegenseitig ausschließen. Die kollektive Identität kann sich einem Wandel unterziehen, ohne dabei Gefahr zu laufen, die Wurzeln abschneiden und sich *ex nihilo* neu erfinden zu müssen. Azorín versucht weder den dritten Raum (Bhabha) noch den dritten Weg *avant la lettre* für Spanien zu realisieren. Sein Konzept der Identitätsstiftung beruht auf der Position desjenigen, für den die herkömmlichen Kategorien der Wahrnehmung wie Zeit oder Realität versus Fiktion keine Gültigkeit haben, und der sich deshalb frei innerhalb der kulturellen Matrix Spaniens bewegen und die einzelnen Komponenten neu konfigurieren kann.

Die Landschaftsbeschreibungen Azoríns kreieren primär eine kulturelle Landkarte, die auf Erinnerungsarbeit fußt. Ziel ist es, in den Kulturgütern und in der Interpretation der geschichtlichen Entwicklung den Geist Spaniens zu entdecken, die Kraft zu benennen, die hinter den ganzen Erscheinungen steht und die diese bewirkt. Mittels der Evokation dieser an sich universellen Kraft soll ein positives Nationalgefühl erzeugt werden. Der direkte Bezug des Nationalgefühls zur gegenwärtigen Situation wird gekappt, indem ein anderes, geistig-ideelles Spanienbild vermittelt wird. Es wird ein Bild von Spanien gezeichnet, das nach wie vor in Differenz zu Europa steht. Diese Differenz ist für Azorín unhintergebar, da Spanien der europäischen Wahrnehmung unzugänglich ist. Gleichzeitig wird aber auch eine Vorstellung von Spanien vermittelt, die ein Gegengewicht zur Wahrnehmung Spaniens als das Land des schleichenden, jedoch nie offiziell diskutierten Niedergangs setzt. In vollem Bewusstsein der Defekte Spaniens kreiert Azorín eine kritisch-affirmative Vision eines Spaniens, das den Anschluss an die Moderne schafft, ohne seine kulturellen Wurzeln verleugnen zu müssen. Darin unterscheidet sich Azorín und mit ihm auch Machado und in Teilen auch Unamuno von den *Regeneracionistas*. Während diese soziologische Problemanalysen und (nicht realisierte) Lösungsvorschläge erarbeiteten, basierte der Entwurf eines neuen nationalen Selbstbildes – ebenfalls im Sinne der Regeneration – der Generation von 1898 auf der Idee der nationalen Erneuerung durch die Begegnung mit sich selbst und der kulturellen Aufwertung Kastiliens, einer der am meisten vernachlässigten Regionen auf den Reiserouten der Ausländer durch Spanien.

Das Kulturmodell Azoríns beruht auf dem Prinzip der Homogenität¹⁵¹ und der Unveränderlichkeit der spanischen Mentalität, da eine Essenz angenommen wird, die als eigene Entität betrachtet wird, die die kulturellen Hervorbringungen steuert. Durch ihr Wirken können sich unterschiedliche kulturelle Formen ausprägen. Es gibt reine und verfälschte, echte und falsche Manifestationen der ‚ursprünglichen‘ spanischen Kultur, in der die Essenz des spanischen Volkscharakters zu spüren und zu erkennen sind. Eine Evolution der Kultur ist nur im Sinne von Purifizierung möglich, nicht aber im Sinne von Wandel oder Abkehr, da die Essenz des spanischen Wesens ewig und unveränderlich ist. „¡El espíritu es inmortal! ¡El espíritu es indestructible!“ (Azorín 1998 [1903]: 124). Eine Folgeerscheinung der Hierarchisierung der unterschiedlichen kulturellen Traditionen ist die Marginalisierung des mediterranen Kulturraums. Kastilien wird nicht nur als geographisches Zentrum gesetzt. Andere historische Zentren werden samt ihrem kulturellen Kontext an die Peripherie gedrängt, wo sie schließlich fast völlig aus der Perspektive verschwinden.

Kastilien bleibt in der Beschreibung nicht Landschaft, deren Erscheinungsformen vertextet werden, sondern die kastilische Landschaft gerät zur Textur des spanischen Selbstverständnisses. Die Identitätssuche ist geprägt von der ungelösten Ambivalenz¹⁵² zwischen dem Streben nach Erneuerung und dem nostalgischen Festhalten an der schon der Vergangenheit angehörenden Tradition. Das sentimentalische Verhältnis zur Gegenwart spiegelt sich an der Faszination der Landschaft und der herben Kritik des Lebens der Landbewohner wider. In beiden Fällen ist jedoch immer das Gefühl der Entfremdung und des Mangels vorhanden. Aufgrund der Sehnsucht nach stabilen und tragfähigen Wurzeln ist die Problematik der nationalen Identität immer mit der Frage des kulturellen Ursprungs verknüpft. Historische Entwicklungen werden mit Kategorien wie Reinheit und Authentizität oder Vermischung und Überfremdung beurteilt. Gesucht

¹⁵¹ Ortega y Gasset (1989 [1912]: 204) misst der „identidad cultural profunda y seria“, die Azorín konstruiert den Wert bei, der traditionell überlieferten spanischen Geschichte als Heldengeschichte eine Geschichte des bescheidenen, unprätentiösen Spaniens gegenüber zu stellen und damit ein neues Selbstverständnis zu ermöglichen. Ortega y Gasset sieht im Werk Azoríns den therapeutischen Wert einer kritischen Geschichtsschreibung, die bei Azorín eine kritische Literaturgeschichtsschreibung ist, angelegt. So ist die Einheit bzw. die Vereinheitlichung im Sinne von der Konzentration auf einige Aspekte der spanischen Vergangenheit nicht mit der Unveränderlichkeit der Interpretation von Kultur gleichzusetzen. Gerade weil Azorín der althergebrachten Selbstwahrnehmung ein homogenes ‚anderes‘ Spanienbild entgegenstellt, kann die Neudefinition der nationalen Identität in Bewegung geraten.

¹⁵² Die literarische Auseinandersetzung mit dem gesellschaftlich relevanten Thema der nationalen Identität spielt eines der Hauptkennzeichen von Literatur aus. Der literarische Diskurs bleibt polyvalent. Mecke (1998b: 140) sieht diese Ambivalenz zwischen Selbstausdruck und Selbstzurücknahme als das prominente Zeichen einer peripheren Moderne, die zwischen der Imitation der europäischen Moderne und dem modernen Authentizitätsanspruch hin und her gerissen ist.

wird nach dem Abwesenden, dem ‚Urkastilischen‘, was gleichbedeutend mit dem ‚Urspanischen‘ ist. Der nicht mehr vorhandene reine Kern wird als etwas Verlorengegangenes angesehen. Die Suche nach dem, was man einst besessen zu haben meint, von dem aber niemand weiß, wie es aussieht und wie es beschaffen ist, und das man nun wieder unbedingt besitzen will, gerät zu einer intensiven Suche nach der Zauberformel der spanischen Identität.

2.4 Eine kulturkritische Bewertung der Identitätspolitik Azoríns

Azorín schreibt zu einer Zeit, in der eine möglichst genaue Wiedergabe der Wirklichkeit, insbesondere des Hässlichen und des Elends, ein Stilideal darstellt. Um dies zu erreichen, bedienen sich Autoren des sogenannten photographischen Stils der Beschreibung, d.h. der minutiösen Wiedergabe des Wahrgenommenen. Diese Schreibweise steht in engem Zusammenhang mit dem positivistischen Weltbild, das nur die Naturwissenschaft als Wissenschaft gelten lässt und die dem empirisch Beweisbaren den höchsten Stellenwert einräumt. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts tritt eine allgemeine Krisenstimmung zu Tage, die alle Bereiche des Lebens durchdringt. Auch der positivistische Wissenschaftsbegriff wird dadurch erschüttert. Der bürgerliche Geschichts- und Fortschrittsbegriff sowie die mimetische Literaturauffassung werden verworfen.

¿Dónde va? Geográficamente, Azorín sabe dónde encamina sus pasos; pero en cuanto á la orientación intelectual y ética, su desconcierto es mayor cada día. Azorín es casi un símbolo; sus perplejidades, sus ansias, sus desconsuelos, bien pueden representar toda una generación sin voluntad, sin energía, indecisa, irresoluta, una generación que no tiene ni la audacia de la generación romántica, ni la fe en afirmar de la generación naturalista. (Azorín 1989 [1902]: 255)

Die Folge davon ist eine existentielle Leere. Es gibt keine übergreifenden Sinn stiftenden Systeme mehr. Der Wahrnehmung der Welt ist die Kohärenz abhanden gekommen. Jedes Subjekt ist im Prinzip auf sich selbst zurückgeworfen. Glaubenswahrheiten gibt es nicht mehr. Diese Krisenstimmung ist ein psychologisches Phänomen, dem in Spanien auch ein politisches und wirtschaftliches Problem zugrunde liegt. Die politischen Strukturen des 19. Jahrhunderts sind untauglich, um auf aktuelle Fragen angemessen zu reagieren. Hinzu kommt das unwiderrufliche Ende Spaniens als Kolonialmacht. Mit dem Verlust der Sinn und Identität stiftenden Idee des Imperiums (Bueno 1999) ist die ‚große Erzählung‘ (Jean-François Lyotard 1982 [1979]) Spaniens zu Ende gegangen. Jedes Kollektiv bezieht seinen Zusammenhalt und seine Selbstlegitimation aus der einer für das Kollektiv relevanten Erzählung. Diese basiert

auf der gemeinsamen Geschichte sowie der Überlieferung und ständigen Aktualisierung der Geschichte. Die Geschichte ist keine wahre Geschichte, sondern immer schon eine vermittelte, eine durch die Gegenwart perspektivierte Erzählung. Der Zerfall der Erzählung des Kolonialismus führt zum Zwang, die das Kollektiv legitimierende Geschichte neu zu erzählen. Eine Existenz ohne Kohärenz und Sinnstiftung ist um 1900 in Spanien (und auch im restlichen Europa) nicht denkbar. Der Wegfall der umfassenden Idee des Imperiums erzeugt eine existentielle Angst vor dem Zerfall. Dieses Gefühl erhält zusätzliche Nahrung, da die Erzählung der imperialen Expansion für andere europäische Länder, die von Spanien als Vergleichsmaßstab herangezogen werden, volle Gültigkeit beweist und diese Länder zu hoher Blüte führt. Demzufolge wird nicht an der Glaubwürdigkeit und Verbindlichkeit der Erzählung gezweifelt, sondern an den Fähigkeiten des Kollektivs, diese Linie weiter zu führen. Die Funktion der Landschaftsbeschreibung ist in erster Linie diejenige, eine neue Erzählung der gemeinsamen Vergangenheit zu ermöglichen und eine neue Form der Erzählung zu finden.

Als Reaktion auf die Brüchigkeit der Welt und auf das Scheitern der Erklärungsmuster der Linearität und Zielgerichtetheit von Entwicklungen löst Azorín diese Form der Kohärenzstiftung auf. Nach wie vor jedoch basiert die kulturelle Identität auf einer gemeinsamen Geschichte. Azorín wählt den Raum als Medium, die Kontinuität zu gewährleisten, da dies die Zeit nicht mehr zu leisten vermag. In der Form der Inszenierung ist die Zeit im Raum aufgehoben. Die Pflege der kastilischen Kultur durch Selektion und Aktualisierung der Erinnerung ist an die kastilische Landschaft gebunden. A. Assmann (1994: 17) verweist darauf, dass Erinnerung, die an einen spezifischen Ort gebunden ist, für archaische Gesellschaften typisch ist. Dieses archaische Muster der Identitätsvergewisserung wird von Azorín unter modernen Voraussetzungen aufgegriffen und umgesetzt. Die Landschaft Kastiliens wird als Identitätszeichen konventionalisiert. Ihr ursprüngliches Signifikat ‚Geländeformation‘ wurde überschrieben. Das neue Signifikat ‚spanische Identität‘ ist an das Bild der kastilischen Landschaft, nicht aber an die Landschaft in ihrer physischen Präsenz gebunden. Die kastilische Landschaft als abstrakter Erinnerungsort der spanischen Identität hat in das kollektive Gedächtnis Eingang gefunden. Die Landschaft Kastiliens ist als konkreter Ort irrelevant geworden, da sie als Zeichen präsent und bildhaft im Gedächtnis verankert ist. Kastilien ist überall dort, wo das neue Identität stiftende Signifikat anerkannt wird und Verbindlichkeit erzeugt. Über das Medium der kastilischen Landschaft schafft Azorín

eine alternative Erzählung, die den Zusammenhalt und die Legitimität der kulturellen Identität begründet, ohne auf die Idee des Imperialismus zurückzugreifen¹⁵³. Dennoch kommt es zu keinem Bruch mit dem vorhergehenden nationalen Selbstverständnis. Kastilien kann zum neuen Mythos der spanischen Identität¹⁵⁴ werden, da der Ursprungsgedanke darin verankert ist und nicht im Widerspruch zum vorhergehenden staatstragenden Mythos des Imperialismus steht. Die Idee der besonderen Qualität des spanischen Charakters, der die Eroberung eines Weltreiches möglich machte, ist im neuen Modell impliziert. Sie wird lediglich von der materiellen auf die geistige Ebene verlagert. Diese Verlagerung auf die geistige und ideelle Ebene korreliert mit der stark subjektiven Bildhaftigkeit der Landschaftsbeschreibungen, die sich ebenfalls nicht an der konkreten Beschaffenheit der Landschaft orientieren, sondern für deren Sichtweise die psychologisch-philosophische Perspektive der Maßstab ist. Der Transport einer emotional-mythologisch aufgeladenen Idee ist ein wesentlicher Faktor dafür, dass die kastilische Landschaft als Merkmal der spanischen Identität tragfähig, d.h. für eine breite Masse konsensfähig geworden ist und im Klima der allgemeinen Suche nach Orientierung und Gültigkeit zu einer qualitativ hochwertigen kulturellen Marke werden konnte.

Azoríns Aufbrechen der Linearität ist sicherlich auch eine Reaktion auf die von Foucault für das 19. Jahrhundert konstatierte Entsakralisierung der Zeit. Mit der Entweihung der Zeit, dem Entschwinden des Mythischen oder Zyklischen aus der Zeitwahrnehmung durch eine immer stärker werdende Beschleunigung setzt ein Gefühl des Entschwindens ein. Daraus erwächst der Drang zu bewahren und zu archivieren. Der Raum ist diejenige Kategorie, auf die sich der Prozess der Entsakralisierung noch nicht ausgeweitet hat (Foucault 1990 [1966]: 37).

Doch die Idee, alles zu akkumulieren, die Idee, eine Art Generalarchiv zusammenzutragen, der Wille, an einem Ort alle Zeiten, alle Epochen, alle Formen, alle Geschmäcker einzuschließen, die Idee, einen Ort aller Zeiten zu installieren, der selber außer der Zeit und sicher vor ihrem Zahn sein soll, das Projekt, solchermassen eine fortwährende und unbegrenzte Anhäufung der Zeit an einen unerschütterlichen Ort zu organisieren – all das gehört unserer Modernität an. Das Museum und

¹⁵³ Die Deutung der Geschichte ist kein Privileg der machthabenden Institutionen, wobei diese den größten Zutritt zum öffentlichen Raum haben. Konventionalisierte Erinnerungsräume können zur Vergewisserung nonkonformer Identität genutzt werden, wenn diese dem Erinnerungsraum ihr eigenes mnemotechnisches Muster aufpfropfen.

¹⁵⁴ Wolfgang Müller-Funk (2004b: 156-158) schreibt dem Mythos die Kraft zu, die paradoxe Kontinuität von zeitlicher Diskontinuität zu löschen und die Inhalte in eine Sphäre von Zeitlosigkeit zu überführen. Dabei ist das Narrativ des Mythos ohne Referenz zur Ebene der erzählten Zeit und besitzt keine Selbstreferenz im Hinblick auf die erzählte Zeit, wodurch das aktive und subjektive Moment der Erinnerung getilgt wird. Der traditionelle Mythos und die modernen nationalen und nationalistischen Narrative beruhen auf der zentralen Abstraktion, dass Gemeinschaft als virtueller Körper konstituiert und dadurch eine hohe emotionale Dichte erzielt wird.

die Bibliothek sind Heterotopien, die der abendländischen Kultur des 19. Jahrhunderts eigen sind. (Foucault 1990 [1966]: 43)

Im Werk Azoríns kontrastieren die Zeitwahrnehmungen im großstädtischen Leben Madrids und im Leben in den kastilischen Dörfern¹⁵⁵. Beide Arten der Zeitwahrnehmung sind notwendig. Die eine dient als Spiegel der anderen. Dass sie nur in ihrem Verhältnis der Opposition wahrgenommen und dargestellt werden, ist der existentiellen Verunsicherung geschuldet, die durch den kulturellen Wandel hervorgerufen wurde. Dem kann zum Zeitpunkt der Krise nur durch eine holzschnittartige Schwarz-Weiß-Kontrastierung begegnet werden. Das Nebeneinander oder das Durchdringen verschiedener Formen der Wahrnehmung ist nicht denkbar. Die als Bedrohung empfundene Situation wird durch eine atemporale Wahrnehmung der Zeit – der christlichen Glaubenslehre nicht unähnlich – die Schärfe genommen. Damit können in der Praxis sowohl die großstädtische als auch die ländliche Form der Zeitwahrnehmung nebeneinander existieren, da keiner von beiden finale Gültigkeit zugeschrieben wird. Letzte Gültigkeit besitzt nur das übergeordnete Prinzip der Zeitlosigkeit.

Dieses Prinzip ist mit der Darstellung der Weite der kastilischen Landschaft verbunden. Das Sammeln und Archivieren ist die Aneignung der Vergangenheit, die als sich in großer Distanz zum Standort des Betrachters befindend, wahrgenommen wird. Das Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit wird als Bruch empfunden. Demgegenüber stellt Azorín das Herstellen von Sinnlichkeit über den Weg der Bildlichkeit. Die Bildproduktion beginnt bei der Wahrnehmung des Dichters und endet bei der Rezeptionsleistung des Lesers. Die Strategien zur Visualisierung der kastilischen Meseta erzeugen Materialität und ein Näheverhältnis, das Kontinuität zwischen Gegenwart und Vergangenheit impliziert. Damit ist Kastilien ein offener Erinnerungsraum, im Gegensatz zum Konzept des Archivs, das als abgeschlossener Raum gedacht wird.

Mit der Aufhebung der linearen Zeitwahrnehmung in den Weiten Kastiliens ändert sich auch das Konzept des Fortschritts. Fortschritt wird nicht mehr teleologisch wissenschaftlich gedeutet, sondern soll durch eine Orientierung an Werten und durch eine konservative moralische Haltung erreicht werden, was zu einer Genesung und

¹⁵⁵ Allgemein wird im Identitätsdiskurs der Generation von 1898 die kastilische Landschaft als ein Ort außerhalb des städtischen modernen Lebens dargestellt, der ausdrücklich aufgesucht wird, um dem Druck der zeitlichen Beschleunigung im allgemeinen Prozess der Modernisierung zu entfliehen und um in den dünn besiedelten Bergregionen Momente der Zeitlosigkeit in ihren positiven und negativen Aspekten erleben zu können.

Wiederherstellung eines starken spanischen Selbstbildes führen soll. Der Entwicklungsgedanke verschiebt sich von der horizontalen zur vertikalen Linie. Dies beinhaltet eine Abwendung vom vergleichenden Schauen. Die Stärke des spanischen Selbstbildes kann nicht daraus erwachsen, dass Spanien einen Prozess der Anpassung auf der kulturellen Ebene anstrebt. Zunächst ist eine in die Tiefe zielende Selbstbeschau notwendig.

El progreso consiste, no en ser como los demás, no en tender un rasero nivelador sobre todos los pueblos, sino en fortificar los rasgos distintos de cada uno. El progreso estriba en la *continuidad nacional*, no en su rompimiento brusco y absurdo. La continuidad nacional se logra creando una conciencia de nuestro propio ser. (Azorín 1910, zitiert nach dem Vorwort von Fox in *Castilla* (2001): 29-30)

Die Konstruktion eines Eigenbildes vollzieht sich in enger Bezugnahme auf die räumliche Umgebung, die in Differenz zu anderen Umgebungen steht¹⁵⁶. Es wird versucht, der Inkongruenz zwischen der wissenschaftlichen positivistischen Erklärbarkeit der Welt und dem metaphysischen Weltmodell über die phänomenologische Wahrnehmung zu begegnen. Die Anschauung ist sowohl physischer als auch geistiger Natur. Die Außenwelt wird in ihrer Erscheinung dargestellt, jedoch nicht in objektiver, realistischer Manier, sondern die Darstellung steht ganz im Zeichen des subjektiven Erlebnisses. Die Wiedergabe des gewählten Naturausschnitts, der durch den Blick der Erzählinstanz wiedergegeben wird, enthüllt trotz der Oberflächendarstellung eine neue Innerlichkeit, die in der Schilderung der Sinneseindrücke im Präsens und im erlebenden Nachvollzug durch den Rezipienten begründet liegt. Dies geht einher mit einem Ästhetizismus, der zunächst um die Wiedergabe der Landschaft um ihrer selbst Willen bestrebt ist. Voraussetzung dafür ist eine neue Art von Sensibilität, die den Wahrnehmungen der Sinne und damit der Subjektivität oberste Priorität einräumt. Mit dieser Prämisse wird einer objektiven Bewertbarkeit von Außen eine Absage erteilt. Im Diskurs um die Hierarchisierung von ‚Kultur‘, der Argumentation um kulturelle Entwicklungsstufen mit einem Vokabular im semantischen Feld von Rückständigkeit oder Krankheit, bedeutet dies auch eine Absage an die Autorität des Wortes der vermeintlich höherwertigen Kultur. Der Wert jeder Beurteilung ist relativ, da die Beobachtung subjektiv ist. Dies gilt umso mehr, wenn die Beobachter eine Außenperspektive einnehmen, die noch dazu von Vorannahmen

¹⁵⁶ „Pero hay en este aspecto del paisaje de España – del paisaje físico y del moral – un matiz que le da una profunda originalidad. El paisaje de España no puede ser el de Francia o Inglaterra. Desde una bella fruta hasta la estrofa de un poeta; desde estas manzanas tan coloradas y olorosas hasta estos versos tan ardientes y levantados de fray Luis de León, hay una gradación de energía admirable. Se respira en el ambiente de España una fuerza, un ímpetu, una claridad que hacen inconfundible su paisaje con paisaje alguno.“ (Azorín 1998b [1916]: 1431).

geprägt ist. Somit kann die Realität niemals objektiv wiedergegeben werden. Die Landschaftsbeschreibung ist ein Medium, um die Kontingenz der Wahrnehmung und die Bedeutungskonstruktion durch das Bewusstsein darzustellen.

Azorín geht noch einen Schritt weiter und setzt die Wahrnehmung der Landschaft und die Kunst sie zu beschreiben als ästhetischen Wert an sich fest. Damit rezipiert Azorín die ästhetischen Überlegungen der romantischen *l'art pour l'art* Bewegung in Frankreich, bindet die Kunst aber wieder in einen sozialen Kontext ein. Die Autonomie des Kunstwerks zeigt sich in der Wahl des Sujets und der Ausgestaltung, nicht aber in der Funktion und Bedeutung für die Gesellschaft, denn die ästhetische Gestaltung des Themas ist mit einer introspektiven und historisierenden Haltung verknüpft, die die existentiellen Probleme des Lebens zu fassen versucht. Anstelle von konkreten Maßnahmen für die Reform Spaniens wird Spanien als Objekt der geistigen Wiedergeburt und idealen Erneuerung begriffen (Sobejano 1976). Damit wird ganz deutlich ein ethischer Anspruch formuliert. Am Beginn muss stets die geistige Auseinandersetzung mit dem Problem Spanien stehen, da jegliche Semiose vom Bewusstsein gesteuert ist. Mit der Etablierung der Landschaft als Repräsentation der kulturellen Identität Spaniens werden die Landschaftsbeschreibungen zu einer politischen Aussage. Die Identifikation mit Spanien erfolgt nicht mehr über politische Institutionen. Die Bindung baut sich emotional über die Verbindung zum Land im Sinne von Heimat, Wiege und Ursprung auf. Damit werden auch politische Niederlagen, wie in der Außenpolitik, nicht zum Maßstab des Selbstwertgefühls. Die nationale Identität wird zur Bewusstseinssache, die über die Wahrnehmung der kastilischen Landschaft erzeugt und gelenkt wird.

Aquí debajo de esta higuera mística se han sentado Yuste y Azorín. Y desde aquí han contemplado el panorama espléndido – un poco triste – de la vieja ciudad, gris, negruzca, con la torre de la iglesia Vieja que resalta en el azul intenso; y las manchas verdes de los sembrados; y los olivares adustos, infinitos, que se extienden por la llanura...

Yuste, mientras golpeaba su cajita de plata, ha pensado en las amarguras que afligen á España. Y ha dicho:

– Esto es irremediable, Azorín, si no se cambia *todo*... Y yo no sé qué es más bochornoso, si la iniquidad de los unos ó a la mansedumbre de los otros... Yo no soy patriota en el sentido estrecho, mezquino, del patriotismo... en el sentido romano... en el sentido de engrandecer *mi* patria á costa de las otras patrias... Pero yo que he vivido en nuestra historia, en nuestros héroes, en nuestros clásicos... yo que siento algo indefinible en las callejuelas de Toledo, ó ante un retrato del *Greco*... ú oyendo música de Victoria... yo me entristezco, me entristezco ante este rebajamiento, ante esta dispersión dolorosa del espíritu de aquella España... Yo no sé si será un espejismo del tiempo... á veces dudo... pero Cisneros, Teresa de Jesús, Theotocópuli, Berruguete, Hurtado de Mendoza... esos no han vuelto, no vuelven... Y las viejas nacionalidades se van disolviendo... perdiendo todo lo que tienen de pintoresco, trajes, costumbres, literatura, arte... para formar una gran masa humana, uniforme y monótona... Primero es la nivelación en un mismo país; después vendrá la nivelación internacional... Y es preciso... y es inevitable... y es triste. [...] Y este soporte fabricado mecánicamente, que viene á sustituir una graciosa obra de forja, es el símbolo del industrialismo

inexorable, que se extiende, que lo invade todo, que lo unifica todo, y hace la vida igual en todas partes... Sí, sí, es preciso... y es triste.

Yuste calla; después vuelve á su tema inicial:

– Yo veo que todos hablamos de regeneración... que todos queremos que España sea un pueblo culto y laborioso... pero no pasamos de estos deseos platónicos... ¡Hay que marchar! Y no se marcha... los viejos son escépticos... los jóvenes no quieren ser *románticos*... El romanticismo era, en cierto modo, el odio, el desprecio al dinero... y ahora es preciso enriquecerse á toda costa... y para eso no hay como la política... y la política ha dejado de ser *romanticismo* para ser una industria, una cosa que produce dinero, como la fabricación de tejidos, de chocolates ó de cualquier otro producto... Todos clamamos por un renacimiento y todos nos sentimos amarrados en esta urdimbre de agrios y falseamientos... (Azorín 1989 [1902]: 85-87)

Damit wird eine Fallunterscheidung zwischen dem offiziellen spanischen Staat und dem diskursiv erzeugten wahren, echten, ewigen geistigen Spanien getroffen. Der Staat, mit seiner unpersönlichen, an der Masse und der Macht orientierten Politik wird für den Niedergang Spaniens verantwortlich gemacht. Das gelebte Spanien, das angesichts der Landschaft anschaulich, individuell und regional unterschiedlich ist, bietet zahlreiche Identifikationsmöglichkeiten. Die kulturelle Identität wird nicht abstrakt definiert, sondern wird an eine gelebte und auch vom Rezipienten durch den identifikatorischen Nachvollzug erlebbare Realität gebunden. Die Vermittlung dieser konstruierten Realität über die bildliche Ebene bewirkt eine starke Affizierung der Rezipienten und eine Solidarisierung mit der Landbevölkerung, gerade auch weil harsche Kritik geübt wird. Dies wiederum eröffnet die Möglichkeit, sich mit dem kulturellen Selbstbild, das Azorín skizziert, zu identifizieren. Die Landschaftsbeschreibungen haben also keine Ausschlussfunktion, sondern eine integrative Wirkung.

Für die Identitätsstiftung zum Zeitpunkt der politischen und wirtschaftlichen Krise ist es wichtig, dass ein Ort jenseits des aktuellen öffentlichen Lebens gewählt wird. Da die Entwicklung des großstädtischen Lebens und der Vermassung Angst und das Gefühl kultureller Dekadenz auslöst, ist die Metropole ein ungeeigneter Ort. Außerdem ist Madrid ein Ort, der in zu enger Verbindung mit der Idee des materiellen Imperiums steht. Der vergangene Ruhm und die Trauer darüber sind im politischen Zentrum zu präsent. Ähnlich wie Distanz notwendig ist, um einen Gegenstand ästhetisch betrachten zu können, muss ein Schauplatz abseits vom gewohnten Umfeld gefunden werden, auf dem der Prozess der kulturellen Identitätsfindung ausgetragen werden kann. Es muss ein Ort sein, der innerhalb der eigenen Kultur und doch außerhalb des alltäglichen Wahrnehmungshorizontes liegt. Es muss ein unbekannter, unbeschriebener, unkodierter Ort sein. Es muss auch ein Ort bzw. ein Raum sein, der Platz lässt, die Identität zu definieren und der nicht von vorneherein etwa durch Ansichten und Meinungen, die aus dem Ausland an Spanien herangetragen wurden, eingeengt ist. Die Perspektiven und

Schablonen, durch die die kastilische Landschaft wahrgenommen wurde und die zum entsprechenden Identifikationsmodell führten, waren ein genuines Produkt der spanischen Intellektuellen. Auch wenn der von Frankreich geprägte Topos der Rückständigkeit aufgegriffen, oder die Haltung Gautiers teilweise übernommen und europäische philosophische Strömungen rezipiert wurden, so ist das daraus hervorgegangene Konzept der spanischen Identität ein spanisches Erzeugnis, da jegliche Identitätskonstruktion das alte, heroische Spanien zum Zentrum hat. Der unverbrüchliche Glaube an dieses Bild wird kontinuierlich beschworen. Die Meseta übernimmt in der Rolle der zu Stein gewordenen kulturellen Vergangenheit die Rolle eines nationalen Archivs, Museums und einer Bibliothek. Kastilien ist der Raum, an dem das Fortlaufen der Zeit zum Stillstand gebracht wurde. Das Archiv ist aber keineswegs neutral oder allumfassend. Das Identitätsmodell Azoríns ist bewertend und hochselektiv. Die integrative Wirkung hat die grundsätzliche Akzeptanz des von Azorín entworfenen, retrospektiven, kastilienzentrierten Kulturmodells zur Voraussetzung. Zwar reflektiert Azorín durchaus innerspanische Kulturunterschiede, lässt sie aber nicht nebeneinander bestehen¹⁵⁷. Azorín präferiert die kastilische Seite und macht diese zur Basis der spanischen Identität. Zwischen der zentralspanischen und mediterranen kulturellen Identität eröffnet sich für Azorín, abgesehen von Plänen für die landwirtschaftliche Nutzung regenerationistischer Couleur, kein Verhandlungsraum. Die Grenzen sind klar markiert und absolut. Dies mag daran liegen, dass die Gefahr der regionalen Separationsbewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts bereits akut vorhanden war, Azorín die spanische Nation in der Gesamtheit stärken wollte und somit auf die Vorstellung von Kastilien als Wiege der spanischen Kultur zurückgriff. Es liegt aber auch daran, dass Kastilien das vormoderne und vorindustrielle Zeitalter repräsentiert, die Zeit also, die vor der kulturellen Verunsicherung stand und welches zahlreiche Material zur Rückversicherung bietet.

Innerhalb des Kulturraums jedoch wird die Ambiguität zwischen Gestern und Heute deutlich thematisiert und auch der dringend erforderliche Schritt hin zur Modernisierung wird nicht übersehen.

¹⁵⁷ „– ¡Como que son dos nacionales distintas y antagónicas! Levante es una región que se ha desenvuelto y ha progresado por su propia vitalidad interna, mientras que el Centro permanece inmóvil, rutinario, cerrado al progreso, lo mismo ahora que hace cuatro siglos... Observe usted los detalles de la vida doméstica; vea usted los procedimientos agrícolas; estudie usted las costumbres del pueblo... En todas partes, en todos los momentos, en lo grande y en lo pequeño, las diferencias entre los españoles del Centro y los de las castas saltan a la vista.“ (Azorín 1998 [1903]: 204).

– Esto es irremediable, Azorín, si no se cambia *todo*... Los unos son escépticos, los otros perversos... y así caminamos, pobres, miserables, sin vislumbres de bonanza... arruinada la industria, malvendiendo sus tierras, los labradores... Yo les veo aquí en Yecla morir de tristeza al separarse de su viña, de su carro... Porque si hay algún amor hondo, intenso, es este amor á la tierra... al pedazo de tierra sobre el que se ha pasado toda la vida encorvado... de donde ha salido el dinero para la boda, para criar a los muchachos... y que al fin hay que abandonar... definitivamente, cuando se es viejo y no se sabe lo que hacer ni adónde ir... [...] Por eso yo amo a Yecla, á este buen pueblo de labriegos... Los veo sufrir... Los veo amar, amar la tierra... Y son ingenuos y sencillos, como mujiks rusos... y tienen una Fe enorme... la Fe de los antiguos místicos... Yo me siento conmovido cuando los oigo cantar su rosario en las madrugadas... Algunos, viejos ya, encorvados, vienen los sábados, á pie, de campos que distan seis ú ocho leguas... Luego, cuando han cantado, retornan otra vez á pie á sus casas... Esa es la vieja España... Esa es la vieja España legendaria, heroica...

Y el maestro Yuste detiene su mirada en la lejana ciudad que se esfuma en la penumbra del crepúsculo, mientras las campanas tocan en campaneo polirrítmico. (Azorín 1989 [1902]: 91-92)

Doch um diesen vollziehen zu können, muss erst die grundsätzliche Verunsicherung abgefangen werden. Dann jedoch ist die Verfestigung der Ambiguität eine wirkungsvolle Strategie der Identitätsstiftung, da weder die Modernisierung Spaniens noch das traditionelle Spanien abgelehnt werden. Beide Pole werden in ständiger Spannung gehalten. Da die ideelle Identifizierung mit dem alten Spanien fester Bestandteil des Konzepts zur Identitätssicherung ist, kann die Modernisierung des Landes in Angriff genommen werden, ohne dass es zu einem kulturellen Vakuum kommt. Die spezifische Ausformung des Identitätskonzepts hängt weniger von der Tradierung der Fremdbilder Spaniens ab, die stets die Rückständigkeit Spaniens gegenüber anderen europäischen Kulturen dominant herausstellten, als vielmehr von dem an sich romantischen Gedanken der Einzigartigkeit der Kulturen, die sich in Geschichte, Sprache und Kunst zeigt. Zur Wende zum 20. Jahrhundert und in den ersten beiden Dekaden ist die Vermassung der Gesellschaft ein neuartiges Phänomen. Der Wegfall der traditionellen Verankerung und die Entindividualisierung des Einzelnen wird in allen Kollektiven mehr oder weniger dramatisch erlebt. Die Identitätspolitik Azoríns ist darum bemüht, die Einzigartigkeit stark herauszustellen. Daher greift er einen Aspekt der kulturellen Identität heraus und lässt sich nicht auf die Diskussion von Varietäten ein. Es verbinden sich im Spanienbild Azoríns zwei Zeitwahrnehmungen und zwei Existenzmodi. Materielle und immaterielle Realitäten stehen gleichberechtigt nebeneinander, die sich aber im homogen-kastilischen Identitätsentwurf treffen. Alternativen stehen nicht zur Debatte, da Kastilien *a priori* als das wahre Spanien definiert wurde. Allerdings werden die Bedingungen der Realitäts- und damit Identitätskonstruktion durchaus reflektiert, besonders wenn mit Klischees oder Stereotypen ironisch umgegangen und die Gemachtheit von kultureller Identität reflektiert wird. Die Reflektionsfähigkeit beschränkt sich jedoch auf die Randbereiche

des Spanienbildes, wie etwa den Miguelistas in *La ruta de Don Quijote*, und gelangt immer dort an die Grenzen, wo das propagierte Kulturmodell im Kern berührt ist.

Die Spannung der Landschaftsbeschreibungen Azoríns speist sich nicht nur aus der für die damalige Zeit neuartigen Ästhetik, sondern auch daraus, dass die Wahrnehmung der Realität Spaniens an einigen Stellen in Distanz zum propagierten Erinnerungsraum tritt.

[N]o podrán pensar y sentir del mismo modo unos hombres alegres que disponen de aguas para regar sus campos y cultivan intensivamente sus tierras, y tienen comunicaciones fáciles y casas limpias y cómodas, y otros hombres melancólicos que viven en llanuras áridas, sin caminos, sin árboles, sin casas confortables, sin alimentación sana y copiosa... (Azorín 1998 [1903]: 206)

Das im Lauf der Lektüre bereits mehrmalige Erlebnis der Landschaft ließ den Rezipienten schon so stark mit dem kulturellen Raum Kastilien verwachsen, dass die Kritik zwar logisch nachvollzogen werden kann, das emotionale Empfinden aber ein anderes ist. Die Informationen über die sinnlichen Kanäle haben ein Bild entstehen lassen, das tief im Leser verwurzelt ist. Die emotionale Verbindung und Zuneigung des Lesers zu Kastilien kann über den Verstand nicht annulliert werden. Damit ist die Stabilität der kulturellen Identität gewährleistet.

Der spanische Blick auf Spanien ist durchaus ein eigener Blick. Würde der fremde, d.h. der französische oder englische Blick bloß übernommen, würde die Identitätskrise verschärft werden. Würde der eigene Blick wie ein fremder Blick zurückgeworfen, käme kein Diskurs zustande. Im Zuge einer Identitätsstiftung kann das Eigene unter einer neuen Perspektive betrachtet werden, darf aber nicht auf Dauer befremden. Herkömmliche Wahrnehmungsmuster dürfen und müssen sogar aufgebrochen werden und können zu diesem Zweck zunächst auch befremdlich wirken. Am Ende aber darf der Rezipient nicht verunsichert zurückbleiben, sondern es müssen ihm klar und fest definierte Linien zur Orientierung an die Hand gegeben werden.

Das Fehlen von prägenden Vorbildern macht es leichter, mit Formen der Literatur zu experimentieren und manchen Autoren gelingt es, das intellektuelle Vakuum als neues Spielfeld zu nutzen¹⁵⁸. Die Suche nach neuen Formen wird zu einer individuellen Suche, auch zu einer Suche nach dem Sinn des eigenen Daseins. Damit einhergehend rücken die Selbststilisierung, eine stark ausgeprägte Individualität und Sensibilität ins Zentrum der künstlerischen Bemühungen. Dies ist an sich eine romantische Haltung. Diese kollidiert jedoch mit den Umständen der Zeit. Maßgeblicher Einfluss kommt

¹⁵⁸ „Con la publicación en 1902 de *Camino de perfección* por Baroja, *Sonata del otoño* por Valle-Inclán, *Amor y pedagogía* por Unamuno y *La voluntad* por Martínez Ruiz [...], la novela española cambia de rumbo y se abren nuevas posibilidades de expresión que van a salvar la ficción ya estancada del siglo XIX.“ (Fox 1989: 27).

dabei Nietzsche zu, der eine vitalistische und intensive Erneuerung propagiert. (Wolfzettel 1999: 325).

Azorín baut auf den Voraussetzungen, die durch die Exkursionen in die Guadalajara durch Geographen der *Institución Libre de Enseñanza* geschaffen wurden, auf und bringt die literarische Form der Landschaftsbeschreibungen zur Perfektion. Azoríns Beschreibung der kastilischen Gebirgslandschaft beschränkt sich allerdings nicht auf die durch die Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts habitualisierte Wahrnehmung, sondern entwickelt in kreativer Umsetzung der Wahrnehmung und ästhetischen Wiedergabe der Landschaft ein neues, eigenständiges Spanienbild. Seine Haltung gegenüber der Natur und der Landschaft ist eine, die sich auf Petrarca und Rousseau rückbezieht, die die Natur als Landschaft, d.h. zweckfrei und ästhetisch betrachten und die Landschaftsbeschreibungen um der Landschaft willen als Sujet in die Literatur einführen. Indem Azorín das narrative Element der Landschaftsbeschreibung aus der traditionellen Funktion der Situierung und Einstimmung des Lesers auf die zu erwartende Handlung, der Schilderung des Ambientes und von der stimmungsvollen Untermalung der Handlung löst, wird die Landschaftsbeschreibung frei für neue Funktionen und neue Spielarten der ästhetischen Gestaltung. Das Streben nach geistiger Erneuerung geht stets auch mit der Suche nach ästhetischer Innovation einher. Technische Entwicklungen, wie etwa die Bahnreise, erschließen eine neue Erfahrung der Zeitlichkeit und Räumlichkeit und führen auch zu einer Neubewertung der visuellen Erfahrung. Das Individuum ist stärker von festen Bezugspunkten losgelöst, manche Seherlebnisse werden erst durch den Einfluss der Bewegung hervorgebracht. Dadurch wird die Landschaft als Abfolge von Bildern erlebt und die Prozesshaftigkeit der Wahrnehmung wird bewusst und kann reflektiert werden. Damit tritt allerdings auch das Moment der Vergänglichkeit stärker hervor. Die Bahnreise ermöglicht das Erlebnis des Fließens in Bezug auf Zeit und Raum. Damit einher geht auch die geringere Haltbarkeitsdauer von sinnlichen Erlebnissen, womit gleichzeitig die Schnelligkeit des Wandels vor Augen geführt wird. Das Wissen um die Vergänglichkeit kann aber auch eine neue Dichte und Intensität der Struktur der visuellen Wahrnehmung und der visuellen Erinnerung hervorrufen. Azorín greift mit seinen narrativen Verfahren die Veränderung der Sinneswahrnehmungen in Reaktion auf die technischen Entwicklungen zu Beginn der Moderne in Spanien auf¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Die Wiederaufnahme des Prinzips der *ut-pictura-poesis* ist nach Bernd Stiegler (2001) eine Reaktion auf die Krise der Mimesis im 19. Jahrhundert. Das Aufkommen des neuen visuellen Mediums der

Azorín ist auch hinsichtlich der Subjektivität der Wahrnehmung als Autor der Moderne einzustufen. Die künstlerische Qualität ist nicht mehr von der realistischen Reproduktion bestimmt. Die sinnliche und spontane Erfassung der Umwelt durch das Subjekt wird dem System des Empirismus und der Kategorie der Objektivität entgegengesetzt.

La vida es movimiento, cambio, transformación. Y esa inmovilidad que los viejos pretenden poner en sus consagraciones va contra todo el orden de las cosas. La sensibilidad del hombre se afina a través de los tiempos. El sentido estético no es el mismo. La belleza cambia. [...] [L]os jóvenes [...] se dan el placer – ¡el más intenso de todos los placeres! – de gozar de una sensación estética todavía no desflorada por las muchedumbres. (Azorín 1998 [1903]: 133-134)

Die Vorherrschaft der sinnlich erfahrbaren Realität führt zu einer Fragmentarisierung der Erzählung, da die Wahrnehmung sprunghaft ist und den linearen Verlauf einer Erzählung als künstlich entlarvt. Auch zeigt sich in oben stehendem Zitat, dass die Vermassung immer wieder als Problem gesehen wird und dass der Einzelne gerne in seiner Besonderheit wahrgenommen werden möchte. Dies gilt umso mehr für Künstler. Das Verwenden von intermedialen Techniken, wie etwa der Versuch, die impressionistische Malweise auf das Medium der Literatur anzuwenden, ist höchst innovativ. Die Verarbeitung bildender Kunst kann als Medium der poetologischen, epistemologischen oder auch der metakunstkritischen Selbstreflexion dienen (Franziska Mosthaf 2000). Malerei und Literatur werden bei Azorín auf mehrere Arten aneinander gekoppelt und haben vor allen Dingen eine epistemologische Zielsetzung. Ein Verfahren ist die Übertragung der Ästhetik der Landschaftsbeschreibung auf eine Bildbeschreibung. Die Malerei Grecos ist ein besonders oft aufgegriffenes Sujet. Das rührt daher, da El Greco als ästhetisches Vorbild angesehen wird. Er ist fähig, den ‚espíritu‘ auf der Leinwand festzuhalten.

Este divino Greco me hace llorar de admiración y de angustia. Sus personajes alargados, retorcidos, violentos, penosos, en negruzcos tintes, azulados violentos, violentos rojos, palideces cárdenas – dan la sensación angustiosa de la vida febril, tumultuosa, atormentada, trágica. ¡Qué retrato el del Cardenal Tavera! Irradia luz sombría su cara larga, anulosa, huesuda, tintada de gris, fundidos los ojos, secas las mejillas, rígida, autoritaria, fanática. El brazo extendido, la fina mano puesta sobre el diminuto breviario – viven y se mueven, tienen la expresión de la actitud imperativa, de la altivez del magnate, de la fuerza cerrada y bárbara del dogma. Todas las manos del Greco son violentas, puestas en extraordinarias actitudes de retorcimientos, crispaduras, súplicas, éxtasi. Todas sus caras son largas, cenceñas, amojamadas, pizarrosas, cárdenas. Theotucópuli pinta el Espíritu: es el pintor de la Esencia. Ved los grandes y acongojados ojos de su retrato. Exasperado, febril, loco, lucha ante el lienzo, pinta, repinta, borra, vuelve a exacta queda

Photographie führt auch in der Literatur zu einem verstärkten Nachdenken über das Zustandekommen von Bildlichkeit und über das Vermögen, Wirklichkeit abbilden zu können. Die Schöpfung der Welt wird in den Akt der Wahrnehmung, die Realität in das Auge des Betrachters, verlegt. Dadurch wird die Welt flüchtig, denn die Dinge existieren nur im Moment des Ansehens. Dies erzeugt das Bedürfnis nach Vergewisserung, das sich darin äußert, dass dem Blick des Dichters nachgesagt wird, das Wesen der Dinge wahrnehmen zu können, während dem Medium der Photographie von Kritikern vorgehalten wird, die technischen Bilder seien lediglich die leblose Kopie ihrer Gegenstände.

limpia, fija, inalterable en mancha sombría, en «cruels borrones» , en tormentoso dibujo que expresa el dolor, la fe ardiente, la ingenuidad, la audacia, la fuerza avasalladora de un pueblo de aventureros locos y locos místicos... (Azorín 2000 [1901]: 222-223)

Dieser Malsituation nachempfunden sind im Medium der Schrift die unvermittelt nebeneinanderstehenden Figurenperspektiven. Eine auktoriale Erzählinstanz gibt es nicht oder sie wird zunehmend an den Rand gedrückt und ist damit irrelevant. Ein Effekt der impressionistischen Schreibweise ist es, die Zeitachse, die traditionellerweise in einem Gemälde nicht vorhanden ist, in den Erzähltexten ebenfalls zu eliminieren. Dies führt zu der oben besprochenen Momenthaftigkeit der Gegenstände. Signifikant und Signifikat verschmelzen zunehmend zu einer Einheit. Die Form und die Farbe treten stark in den Vordergrund. Die Erzähltexten inhärente Dynamik, die der Darstellung von Handlung erwächst, wird außer Kraft gesetzt. Die linearperspektivische Darstellung, die die impressionistische Malweise ablehnt, entspricht der Weigerung, die Realität gemäß tradierten Mustern, die als wahr und objektiv empfunden wurden, abzubilden. Das Ziel ist es, eine ästhetische Realität zu konstruieren, die die subjektiv empfundene Bedeutung von Wirklichkeit ausdrückt. Diese Subjektivität bringt Azorín in seinen Landschaftsbeschreibungen auf der Ebene der individuellen Rezeption zur Anwendung. Er belässt es jedoch nicht dabei, sondern weitet die Semantik, die der kastilischen Landschaft verliehen wurde, auf die Masse aus. Dies entspricht einer Konventionalisierung von Signifikant und Signifikat. Wirklichkeit bleibt daher nicht mehr subjektiv empfundene Realität, sondern die Wahrnehmung der Wirklichkeit wird normierend gesetzt. In dieser Hinsicht unterläuft Azorín die Ästhetik der impressionistischen Malweise. Er übernimmt die Technik, aber nicht die dahinter stehende Geisteshaltung.

Die Fragmentarität und die auf den Moment bezogenen Sinneseindrücke, die Azorín in der Ästhetik der Landschaftsbeschreibungen zum Ausdruck bringt, haben auch ihre Entsprechung auf der Ebene des Romans. Auch hier wird die Handlung zugunsten des Fragmenthaften und Unverbundenen aufgegeben. Dies ist eine Reaktion auf das Auseinanderbrechen der Weltwahrnehmung, die widersprüchlich und nicht mehr auf einen Nenner zu bringen ist.

Ante todo, no debe haber fábula ... la vida no tiene fábula: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria... todo menos simétrica, geométrica, rígida, como aparece en las novelas... Y por eso, los Goncourt, que son los que á mi entender, se han acercado más al *desiderátum*, no dan una vida, sino fragmentos, sensaciones separadas... (Azorín 1989 [1902]: 133-134)

Damit steht die Natur als Vorbild für die neue Ästhetik des Romans. Auch sie ist widersprüchlich, ungeordnet und hat viele Erscheinungsformen.

El arte objetiva la voluntad, y por tanto permite a quienes dispongan de la adecuada sensibilidad el privilegio de contemplar sin desear. De ahí que además del placer estético de la pura contemplación y de su capacidad calmante, al paliar el sufrimiento [sic], el arte predisponga a la sabiduría , entendiendo como tal un conocimiento y una guía de actuación ante los sucesos de la vida. (Lozano Marco 2000: 87)

3. Die Funktion der Beschreibungen der kastilischen Landschaft Antonio Machado

3.1 Die Konstruktion von Räumlichkeit

A ORILLAS DEL DUERO (XCVIII)

Mediaba el mes de julio. Era un hermoso día.

- Yo, sólo, por las quiebras del pedregal subía,
 3 buscando los recodos de sombra, lentamente.
 A trechos me paraba para enjugar mi frente
 y dar algún respiro al pecho jadeante;
 6 o bien, ahincando el paso, el cuerpo hacia adelante
 y hacia la mano diestra vencido y apoyado
 en un bastón, a guisa de pastoril cayado,
 9 trepaba por los cerros que habitan las rapaces
 aves de altura, hollando las hierbas montaraces
 de fuerte olor – romero, tomillo, salvia, espliego –.
 12 Sobre los agrios campos caía un sol de fuego.

Un buitre de anchas alas con majestuoso vuelo
 cruzaba solitario el puro azul del cielo.

- 15 Yo divisaba, lejos, un monte alto y agudo,
 y una redonda loma cual recamado escudo,
 y cárdenos alcores sobre la parda tierra
 18 – harapos esparcidos de un viejo arnés de guerra –,
 las serrezuelas calvas por donde tuerce del Duero
 para formar la corva ballesta de un arquero
 21 en torno a Soria – Soria es una barbacana,
 hacia Aragón, que tiene la torre castellana –.
 Veía el horizonte cerrado por colinas
 24 obscuras, coronadas de robles y de encinas;
 desnudos peñascales, algún humilde prado
 donde el merino pace y el toro, arrodillado
 27 sobre la hierba, rumia; las márgenes del río
 lucir sus verdes álamos al claro sol de estío,
 y, silenciosamente, lejanos pasajeros,
 30 ¡tan diminutos! – carros, jinetes, y arrieros –.
 cruzar el largo puente, y bajo las arcadas
 de piedra ensombrecerse las aguas plateadas
 33 del Duero.
 El Duero cruza el corazón de roble
 de Iberia y de Castilla.

- 36 ¡Oh, tierra triste y noble,
 la de los altos llanos y yermos y roquedas,
 de campos sin arados, regatos no arboledas;
 39 decrepitas ciudades, caminos sin mesones,
 y atónitos palurdos sin danzas ni canciones
 que aún van, abandonando el mortecino hogar,
 42 como tus largos ríos, Castilla, hacia la mar!

Castilla miserable, ayer dominadora,
 envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora.

- 45 ¿Espera, duerme o sueña? ¿La sangre derramada
 recuerda, cuando tuvo la fiebre de la espada?
 Todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira;
 48 cambian la mar y el monte y el ojo que los mira.
 ¿Pasó? Sobre sus campos aún el fantasma yerra
 de un pueblo que ponía Dios sobre la guerra.
 51 La madre en otro tiempo fecunda en capitanes

- 54 madrstra es hoy apenas de humildes ganapanes.
 Castilla no es aquella tan generosa un día,
 57 cuando Myo Cid Rodrigo el de Vivar volvía,
 ufano de su nueva fortuna y su opulencia,
 a regalar a Alfonso los huertos de Valencia;
 60 o que, tras la aventura que acreditó sus bríos,
 pedía la conquista de los inmensos ríos
 indianos a la corte, la madre de soldados,
 guerreros y adalides que han de tornar, cargados
 de plata y oro, a España, en regios galeones,
 para la presa cuervos, para la lid leones.
 63 Filósofos nutridos de sopa de convento
 contemplan impasibles el amplio firmamento;
 y si les llega en sueños, como un rumor distante,
 66 clamor de mercaderes de muelles de Levante,
 no acudirán siquiera a preguntar ¿qué pasa?
 Y ya la guerra ha abierto las puertas de su casa.
 69 Castilla miserable, ayer dominadora,
 envuelta en sus harapos desprecia cuanto ignora.

 72 El sol va declinando. De la ciudad lejana
 me llega un armonioso tañido de campana
 – ya irán a su rosario las enlutadas viejas –.
 De entre las peñas salen dos lindas comadreas;
 75 me miran y se alejan, huyendo, y aparecen
 de nuevo ¡tan curiosas!... Los campos se obscurecen.
 Hacia el camino blanco está el mesón abierto
 78 al campo ensombrecido y al pedregal desierto. (Machado 2001 [1907-1917]: 103-105)

Machado beginnt das Gedicht mit einer zeitlichen Situierung: Es ist ein herrlicher Tag im Hochsommer. Das Gedicht geht sogleich in eine räumliche Beschreibung über. Das lyrische Ich wandert allein durch steiniges Gelände. Die erste Strophe dient der Konstituierung des physischen Raums, ausgehend vom körperlichen Erleben des lyrischen Ichs. Dieses befindet sich freiwillig auf einer Bergtour. Angesichts der großen Hitze und der wenig Schatten spendenden Umgebung ist der Aufstieg sehr anstrengend. Dennoch entsteht kein ungemütlicher Eindruck. Das liegt am gleichmäßig eingehaltenen Versmaß des Alexandriners, mit einer Zäsur nach der siebten Silbe und am Paarreim. Die Metrik wird das ganze Gedicht über beibehalten. Der Eindruck des Gleichmuts und der Ruhe verstärkt sich auch dadurch, dass das lyrische Ich sich selbst aus der Außensicht darstellt. Es wird kein Einblick in das Erleben der Reise gegeben, sondern der Rezipient kann die Sprechinstanz lediglich von außen beobachten. Dabei inszeniert sich das lyrische Ich als Wanderer und Schäfer, der sich trotz der Anstrengung im Einklang mit der Natur befindet. Außerdem ist es vom starken Willen durchdrungen, den Berg zu erklimmen. Es lässt sich jeweils nur auf kurze Rasten ein, um sich zu erfrischen. Die Idylle der Natur wird durch die wilden Raubvögel, die das Bild des

Friedens und der Ruhe stören¹⁶⁰, unterlaufen. Dennoch bleibt die Berglandschaft, wenn auch unwirtlich und karg, intakt, indem sich der Fokus anschließend auf intensiv duftende Kräuter richtet. Der zwölfte Vers stellt die Synthese der Naturerfahrung in der ersten Strophe dar. Die Besonderheit der Konstituierung des physischen Raums liegt bei Machado in der lakonischen Darstellung intensiver Eindrücke. Der Rezipient erhält nicht, wie vielleicht angesichts der Situierung des lyrischen Ichs in der Bergwelt erwartet werden könnte, eine Schilderung von Emotionen, die entweder durch die Bergwelt hervorgerufen oder mit ihr in Einklang stehen, sondern die Beschreibung der Natur als auch die Selbstpräsentation des lyrischen Ichs bleiben an der Oberfläche stehen. Dem Rezipienten wird eine Sicht auf die Dinge dargeboten, die die Objektwelt leer, weit entfernt und unbelebt erscheinen lässt. Lediglich die physische Anstrengung des Wanderers kann nachvollzogen werden. Ansonsten wird der Leser wenig affiziert. Die Wortwahl beschränkt sich auf lediglich vier Adjektive in der ersten Strophe. Davon ist nur eines positiv. Ansonsten dominieren vor allem Substantive und Verben der Bewegung. Die Beschreibung der Bergwelt geschieht über unmodifizierte Substantive, die das Gelände spezifizieren, jedoch dem Alltagswortschatz entnommen sind. Dadurch wird keine wissenschaftliche Perspektive angelegt, sondern die der vertrauten Beobachtung. Die Verbindung des Lesers zur dargestellten Natur geschieht über den Nachvollzug der physischen Anstrengung des lyrischen Ichs und dem olfaktorischen Reiz, der von den Bergkräutern ausgeht. Mit dem letzten Vers der ersten Strophe geht die Verantwortung, ein Bild zu erzeugen, ganz in die Hände des Rezipienten über. „Agrios campos“ (V 12) ist eine sehr weite und vage Beschreibung, die der Vorstellungskraft des Lesers breiten Raum lässt. Auch „caía un sol de fuego“ (V 12) ist eine stereotype Darstellung der klimatischen Verhältnisse Zentralspaniens. Jedoch entsteht zum ersten Mal eine emotionale Bewertung der Bergwelt, hervorgerufen durch das Adjektiv „agrios“. Die Stimmung von Kargheit und herber Schönheit muss nicht näher bestimmt werden, sondern hat, dadurch, dass sie im letzten Vers der ersten Strophe erzeugt wird, Zeit, im Rezipienten zu wirken, ehe die Stimmung in der zweiten Strophe intensiviert und ausgebaut wird.

¹⁶⁰ Vgl. Blanco Aguinaga (1964: 402): „No es extraño que tras el antagonismo reflejado en la imagen (buitre-majestuoso; buitre-puro cielo) cuando en seguida vuelve a entrar el yo en la escena brote una metáfora, un símil elementalísimo, de guerra [...] y que, a continuación, durante cuatro versos, las imágenes de guerra dominen la imaginación del poeta según interpreta los signos que le ofrece el paisaje“.

Den Einstieg bildet das Bild des kreisenden Raubvogels. Trotz der negativen Konnotationen von „buitre“ (V 13) bietet der Flug des Geiers eine erhabene und ehrerbietende Szene, die durch die singuläre Erscheinung zusätzlich vergrößert wird. Die Satzstellung, bedingt durch Metrik und Reim, rückt das reine Blau des Himmels in das Zentrum der Aufmerksamkeit. Das lyrische Ich, das schon stark zugunsten der Bergwelt zurückgenommen wurde, wird wieder als wahrnehmendes Subjekt markiert, jedoch nur, um die Aufmerksamkeit sofort wieder auf die Bergwelt zu lenken, die in panoramatischer Ansicht präsentiert wird. Dabei ist auffällig, dass nun die Haltung gegenüber der Bergwelt eine andere ist. Dies wird an der Häufung der Adjektive deutlich. Das Bild des Bergpanoramas wird plastischer, der Leser dadurch stärker affiziert. Durch die Nennung von Farbadjektiven erhöht sich die Lebendigkeit des geschilderten Naturausschnitts, der in der ästhetischen Wahrnehmung zur Landschaft wird. Außerdem werden die Bilder zur Beschreibung der Landschaft poetischer: „recamado escudo“ (V 16) für die verschiedenen, kontrastreichen Färbungen des Geländes. Kontrastreich ist auch die Haltung gegenüber der Landschaft: Poetisch-emotional auf der einen, spröde und karg wie die Landschaft selbst auf der anderen Seite. In dieser Phase des lyrischen Schaffens Machados kreuzt sich ein auf das Wesentliche reduzierter Realismus mit der interpretierenden Imagination der geschichtlichen Vergangenheit. Das Medium, in dem beide Arten des Sehens konvergieren, ist der Raum, der in der kastilischen Landschaft konkretisiert ist. Die Isotopie des Krieges wird auf die Landschaft projiziert. Verschiedene Färbungen des Geländes werden als „harapos esparcidos de un viejo arnés de guerra“ (V 18) beschrieben. Die Metapher wird in der Beschreibung des Flussverlaufs des Duero über fünf Verse weiter geführt. Daraus erwächst die Verknüpfung zwischen der ungeschmückten, kargen Landschaft, etwa wie bei „serrezuelas calvas“ (V 19) – Soria dient als konkreter geographischer und zentraler geschichtlicher Anhaltspunkt – mit der kriegesischen Vergangenheit. Zum ersten Mal wird das, abgesehen vom Titel, unbestimmte Landschaftsbild der ersten Strophe konkretisiert und an einem real existierenden Ort festgemacht.

Die Stimme des lyrischen Ichs ist nochmals zu vernehmen, jedoch in abgeschwächter Form: „Veía“ (V 23), ohne das betonte Pronomen ‚yo‘. Das lyrische Ich nimmt sich in dem Maße zurück, in dem sich der Raum ausbreitet. Der zu Beginn weit und abstrakt gefasste Raum lässt sich geographisch konkreter einordnen, die zeitlich-historische Situierung bleibt hingegen noch vage. Jedoch verengt sich der Raum durch die

geschlossene Linie des Horizonts und den Eindruck von Dunkelheit, hervorgerufen durch die Eichen und Steineichen. Die Bäume machen die Landschaft jedoch nicht freundlicher, sie bleibt nackt und karg. Außer der Allusion auf den Krieg sind keinerlei Spuren menschlicher Zivilisation zu erkennen. Lediglich das Merinoschaf und die Stiere weisen auf Landwirtschaft und Viehzucht hin. Die Tiere stehen für die ökonomische Realität Kastiliens. Die Mehrheit der Bevölkerung bestreitet den Lebensunterhalt durch Viehzucht. Merinoschafe und Stiere stehen für hochwertige Produkte und für eine positive Bewertung der ruralen Kultur und der traditionellen Lebensform. Das Kräfteverhältnis zwischen Natur und Zivilisation geht eindeutig zugunsten der Natur aus. Der Fluss Duero wird als die Zeit überdauernder Lebensspender dargestellt („lucir sus verdes álamos“ (V 28) oder „las aguas plateadas/del Duero“ (V 32)), während die Menschen als „¡tan diminutos!“ (V 30) und „silenciosamente, lejanos pasajeros“ (V 29) beschrieben werden. Der Duero durchkreuzt das Herz der iberischen Halbinsel und Kastiliens. Dies wird im Gedicht auch graphisch markiert, ohne jedoch das Metrum des Alexandriners zu verändern. Die erste Zäsur erfolgt bereits nach drei Silben, die zweite Zäsur im darauffolgenden Vers wieder regelmäßig nach der siebten metrischen Silbe. Der Duero wird sowohl durch die Metrik als auch durch das zuvor erfolgte Enjambement als zentrale Achse inszeniert. Innerhalb der Strophe und sogar des Verses erfolgt ein Bruch. Die Beschreibung der physischen Natur wird ersetzt durch die Anrufung der Erde, die verehrt wird und der menschliche Attribute und Gefühlszustände zugeschrieben werden: „triste y noble“ (V 34). Der Begriff ‚tierra‘ umfasst sowohl die Bedeutungen ‚Natur‘, ‚Landschaft‘, ‚landwirtschaftliche Nutzfläche‘ als auch ‚Heimat‘ und ‚Vaterland‘ im Sinne von ‚patria‘ und steht damit im Gegensatz zum abstrakteren und sich mehr an der Historie orientierenden Begriff ‚Nation‘. An dieser Stelle offenbart sich die emotionale Bindung des lyrischen Ichs an die Landschaft. Die weitere Beschreibung¹⁶¹ erfolgt durch Substantive, die lediglich gelegentlich durch Adjektive näher bestimmt werden. Die Oberflächenbeschreibung erfährt eine emotionale Aufladung, wie z.B. durch Reihung („los altos llanos y yermos y roquedas“ (V 35), durch negative Adjektive („decrépitadas ciudades“ (V 37), „atónitos palurdos“ (V 38)) und durch die Beschreibung des nicht Anwesenden („campos sin

¹⁶¹ Serrano (1998a: 147) verweist explizit darauf, dass es sich hier um eine Evokation und nicht um eine Beschreibung der Landschaft handelt. Dem ist mit Einschränkung zuzustimmen, da die Landschaft nicht konkret, sondern abstrahiert, in Allgemeinbegriffen wiedergegeben wird, jedoch ist m.E. der Begriff Evokation zu weit greifend, da die Präsentation der Landschaft auf die Immanenz beschränkt bleibt und dadurch der denotative Sinn nicht zugunsten der konnotativen Bedeutung aufgegeben wird.

arados“ (V 36), „caminos sin mesones“ (V 39))¹⁶². Dadurch entsteht ein intensiver Eindruck des Verfalls, des Ruins und des Todes („hacia la mar“ (V 40)), ohne eine pathetische Wortwahl benutzen zu müssen. Die Schlichtheit der Wiedergabe der Landschaft macht die Schilderung umso eindringlicher und glaubwürdiger. Die Fallhöhe von Beginn der ersten bis zum Ende der zweiten Strophe ist enorm. Was als Ausflug bei strahlendem Sonnenschein im Hochsommer begann, emanzipiert sich vollständig von der physischen und konkreten Situation und findet seinen vorläufigen Höhepunkt in einer Reflexion über Verfall und Tod, der Bogen spannt sich von der Präsenz des heißen Lichtes hin zur Abwesenheit jeglichen Lebens, was im kausalen Zusammenhang mit der Geschichte Kastiliens gesehen wird¹⁶³.

Das lyrische Ich tritt völlig hinter die durch die Landschaft ausgelöste Reflexion zurück. In der dritten Strophe wird die im Verlauf der zweiten Strophe aufgebaute Haltung einen Schritt weiter vorangetrieben. Der Strophenanfang gleicht einer Beschimpfung und geht über in die Erforschung des Bewusstseinszustandes durch rhetorische Fragen, die das lyrische Ich an sich selbst oder an die anonyme Lesergemeinschaft stellt. Die dritte Strophe bildet das Zentrum des Gedichts und weist mit acht Versen den gleichen Umfang auf wie der reflexive Teil der Landschaftsbeschreibung der zweiten Strophe und die Schlussstrophe. Diese Teile setzen sich auch formal von den deskriptiv-narrativen Teilen des Gedichtes ab. Die dritte Strophe thematisiert den Fluss der Zeit, die Veränderung, den Wandel und das Verhältnis zu Gott angesichts der zahlreichen kriegerischen Auseinandersetzungen, die auf kastilischem Boden stattfanden, bzw. angesichts der Eroberer, die aus Kastilien stammten. Die dritte Strophe formuliert auf abstrakter Ebene, was in der vierten Strophe narrativ ausformuliert wird: Die Projektion der Geschichte auf die Landschaft bzw. die Evokation der spanischen Geschichte durch das Betrachten und das physische Erleben der kastilischen Landschaft. Dahinter steht die Frage nach dem Movens, nach dem Warum der wechselvollen Geschichte, die Spanien von einst glanzvollen Zeiten in den Niedergang rutschen ließ. Dies wird im

¹⁶² Diese Figur wird von Serrano (1998a: 147) unter dem linguistischen Aspekt der *(de)negación* untersucht. Im Rückgriff auf die Sprechaktheorie von Austin weitete er diese aus zu „decir es (hacer) existir“ und kommt zu folgendem Schluss: „En el caso de la negación, esta función ilocutoria asume un papel particularmente relevante por la fuerte tensión que crea entre los diferentes niveles del enunciado: a la ausencia conceptual [...], opone una presencia textual [...] y así el nivel sintáctico-semántico entra en contradicción con el nivel morfo-lexical. [...] [E]stos campos son campos [...] contra-tópicos: la Castilla de *Campos de Castilla* se convierte así en lo que acaso convendría llamar un *anti-paisaje*“ (Serrano 1998a: 147-148).

¹⁶³ „Machado ha hecho hasta aquí la pintura de la pobreza, la postración de hoy. Pero el poema va a incorporar enseguida el tema del trasfondo histórico, contrastando la mezquina realidad del presente con un ayer de histórica pujanza.“ (Beceiro 1984: 33).

Vers „Castilla miserable, ayer dominadora“ (V 41) auf eine kurze und prägnante Formel gebracht. Es wird aber kein Erklärungsversuch abgegeben, sondern lediglich konstatiert: „envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora“ (V 42). Damit ist die Ursache für die Stagnation des Landes benannt. Auch der Bezug zum weiter entwickelten Europa ist unterschwellig vorhanden.

Die vierte Strophe stellt eine Nacherzählung der Geschichte der kriegerischen Auseinandersetzungen ausgehend von der Reconquista über die Conquista dar. Dabei wird ein heroisches, affirmatives Licht auf die Taten der Kastilier geworfen. Lediglich die Kirche wird ob ihrer Lebensferne kritisiert: „Filósofos nutridos de sopa de convento/contemplan impasibles el amplio firmamento;“ (V 61)¹⁶⁴. Nach der kastilophilen Geschichtsinterpretation, die metonymisch für den Werdegang der gesamten spanischen Nation steht, werden die beiden Anfangsverse der dritten Strophe noch einmal aufgegriffen, in denen die Tragik der gegenwärtigen Lage Spaniens kondensiert ist.

Danach erfolgt übergangslos ein Schnitt zur Landschaftsdarstellung der ersten Strophe. Das lyrische Ich kehrt von den Meditationen angesichts der Landschaft in die Gegenwart zurück. Der Kreis, analog zum Zyklus eines Tages, hat sich geschlossen. Es wird ein versöhnlicher Ton angeschlagen, die Landschaft liegt friedlich, fast idyllisch in der Abendsonne, es ertönen harmonische Glockentöne, alte Frauen gehen schwarz gekleidet zum Rosenkranz. Die Berglandschaft erweckt kein Gefühl von Erhabenheit mehr, ist nicht mehr die magische Glaskugel, die den Betrachter von der Kategorie der linearen Zeitwahrnehmung befreit, sondern ist ‚nur‘ mehr Naturlandschaft. Das lyrische Ich zeigt sich in seiner emotionalen Empfindung, den der panoramatische Anblick der Szenerie fern der Stadt in ihm hervorruft, geborgen und mit seiner Existenz versöhnt.

¹⁶⁴ Fox (1997: 155) interpretiert diesen Vers ähnlich und weitet die Perspektive historisch aus: „El verso [...] alude claramente al hecho de que, según la historiografía nacional liberal, la época heroica del Imperio da paso, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, a la defensa fanática del catolicismo como factor primordial de la política de la corona.“. Predmore (1981: 125) sieht darin zwei unterschiedliche soziale Klassen repräsentiert: Klerus und Händler und deren Kampf um die Vorherrschaft. Cerezo Galán (1975: 539-540) argumentiert soziopolitisch und wertet die Traurigkeit als „sentimiento fundamental“, die er folgendermaßen begründet: „La tristeza castellana implica la resignación y aceptación pasivas de un destino social, impuesto políticamente; la pérdida de la alegría secular y la aparición de una misantropía, que tiende a la relativización de todo esfuerzo, en la creencia de que, al fin y al cabo, nada vale la pena, si no puede liberarnos de la servidumbre; la vacuidad, en fin, de la vida y el culto a la muerte [...] como la única salida liberadora de una vida sórdida de misterias. [...] La misma indolencia y haraganería, no es tanto de carácter temperamental como social, pues sus causas fundamentales habría que buscarlas en la devaluación social del trabajo por las clases altas, junto a una depreciación religiosa del mismo, como condena o remisión de una culpa; es la ideología típica de una infraestructura social, que no permite el desarrollo del mundo laboral ni una conciencia positiva del mismo; se debe, en definitiva, a la falta de una revolución burguesa a tiempo, que le diera al país el carácter de una nación moderna“.

Die Beobachtung ist wieder ganz auf den Mikrokosmos, die das lyrische Ich unmittelbar umgebende Natur, gerichtet. Dabei entschwindet jegliches Gefühl von Melancholie, die tatkräftige Energie eines sonnigen Tages stellt sich wieder ein und jegliche Reflexion über Vergangenheit und Gegenwart der Nation wird aufgegeben. Zurück bleibt das Bild der leeren Felslandschaft im Schatten der Abenddämmerung¹⁶⁵.

Machado hat zur kastilischen Landschaft, v.a. zur Umgebung von Soria, einen besonderen Bezug, der in der Gedichtsammlung *Campos de Castilla* festgehalten ist.

Machado schreibt im „Prólogo de Páginas escogidas“ über *Campos de Castilla*:

Cinco años en la tierra de Soria [...] orientaron mis ojos y mi corazón hacia lo esencial castellano. Ya era, además, muy otra mi ideología. Somos víctimas – pensaba yo – de un doble espejismo. Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por disipársenos cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero, si convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece. (Machado 2001 [1907-1917]: 275)

Für Machado ist die Landschaft ein Medium der persönlichen Selbsterfahrung, das konkrete Pendant zur phänomenologischen Welterfahrung und den philosophischen Implikationen und auch ein Medium der kollektiven Selbsterfahrung. Machado konstituiert zunächst einen physischen Außenraum, der von der individuellen, sozialen und kulturellen Erfahrung geprägt ist. Die individuelle Erfahrung, Machado war ein passionierter Spaziergänger, kommt vor allem in der ersten Strophe zur Geltung. Der Raum der ersten Strophe ist aber auch ein Raum der kulturellen Erfahrung, denn das lyrische Ich erweckt den Eindruck, sich ganz in romantischer Manier von der Gesellschaft zurückzuziehen und in der Einsamkeit der Bergwelt Introspektion zu halten. Der Rezipient kann diesen Raum mitkonstruieren, da auch er diesen kulturellen Erfahrungsraum und damit den Erwartungshorizont teilt. Doch diese Haltung wird noch

¹⁶⁵ Vgl. die Interpretation Predmore (1981: 129-133), der auch auf die religiösen Bezüge im Anfangs- und Schlussbild dieses Gedichtes eingeht. Dieser Aspekt bleibt hier aufgrund des Fokuses auf die Raumkonstruktion unberücksichtigt. Predmore arbeitet in seinen Analysen die bestehenden Bezüge zwischen *Soledades*, *Galerías*, *Otros poemas* und *Campos de Castilla* heraus. Für die zweite Sammlung erachtet Predmore insbesondere die Gedichte „A orillas del Duero“, „Por tierras de España“ und „El hospicio“ als besonders charakteristisch und verankert Machados Kastilienbild in der politischen Geschichte Spaniens.

Interessanter als die geschichtlichen Aspekte in diesem Gedicht sind die von Serrano (1998a) herausgearbeitete Paradoxie, dass das Gedicht von der Spannung zwischen der „presencia evanescente de una naturaleza *amena*, dulce pero ausente, que es el contrapunto al agrio presente“ (Serrano 1998a: 148) durchzogen ist. Dies ist die exakte Widerspiegelung der widersprüchlichen Haltung dem eigenen Land gegenüber auf der Textebene: große Liebe, doch angesichts des Verfalls, der kritisiert wird, ohne konkretes liebenswertes Objekt *in praesentia*.

Hugo Laitenberger (1990) interpretiert die Repräsentation der Landschaft in diesem Gedicht unter dem Aspekt der symbolistischen „paysage – état d’âme“ (1990: 122) und der heroischen Erhabenheit. Er sieht in der Antithese das herausragende Gestaltungsmittel und hebt auf Machados Ausformulierung des „problema nacional“ (1990: 124) ab. Im Gegensatz zu Laitenberger stellt die oben dargestellte Analyse ein differenzierteres Modell der Funktion der Landschaftsdarstellung und ihre Bedeutung für die Identitätsstiftung in dem Mittelpunkt.

in der ersten Strophe dadurch unterlaufen, dass die Dinge aus der Außenperspektive konkret benannt werden („romero, tomillo, salvia, espliego“ (V 11)). Dies wird zusätzlich verstärkt, indem auf die die kargen Felder versengende Sonne Bezug genommen wird. Das lyrische Ich beschreibt sich selbst aus der Außenperspektive und kann seinen (Innen)Raum nicht weiter ausbauen, denn die umgebende Natur zieht die gesamte Aufmerksamkeit auf sich. Die Beschreibung der Natur erfolgt anhand zweier Isotopien: Kargheit und Erhabenheit. Diese Isotopien werden durch Tiere, Farben und Geländeformationen aufgebaut. Die Präsenz des lyrischen Ichs verhält sich umgekehrt proportional zur Präsenz des Außenraums. In dem Maße, in dem sich eine Einheit zwischen dem lyrischen Ich als Subjekt und dem Objekt der physisch und psychisch erfahrenen Landschaft einstellt, wird die Existenz des lyrischen Ichs zunehmend bedeutungsloser, bis am Ende des Prozesses die kastilische Landschaft alleinig den gesamten Raum ausfüllt. Die kastilische Landschaft ist der letztendliche und unhintergehbare Bezugspunkt. Sie konkretisiert sich zunächst sachlich schlicht, fast ausschließlich über Substantive. Dann jedoch werden Adjektive verwendet und der Rhythmus wird dynamischer, bewegter und aufgeregter. Das lyrische Ich geht in den Gegenstand ‚campo de Soria‘ über. Es beschreibt nicht mehr die eigenen oder durch die Landschaft hervorgerufenen Gefühle, sondern das lyrische Ich wird zum Repräsentanten des Gefühls, das aus der Landschaft hervorgeht. Demzufolge ist es ihm möglich, die Landschaft zu interpretieren. Die Landschaft dient nicht als Projektionsfläche für innere Gefühle eines Individuums, sondern über den Prozess der Beobachtung kann der Betrachter mit der Landschaft identisch werden¹⁶⁶. Dem Fluss Duero kommt die Rolle des Herzstücks zu. In ihm kondensiert sich die gesamte Qualität der kastilischen Landschaft¹⁶⁷.

Machado, wie oben zitiert, weist der Landschaft (‚tierra‘) die Fähigkeit zu, die Essenz der jeweiligen Region zu Tage treten zu lassen. Infolgedessen ist die Anrufung der ‚Erde‘ nicht an einen konkreten Standort gebunden. Die letzten acht Schlussverse der zweiten Strophe sind demnach abstrakt und allgemein gehalten. Sie dienen dazu, die

¹⁶⁶ „El paisaje que va a pintar es un paisaje vivido y sentido, y no sólo contemplado estéticamente. Es un lugar por el cual se va adentrando, a la vez que ese paisaje se va adentrando en su alma. Mas poco hay en el poema de verdaderamente *personal*, podríamos decir exagerando quizás un poco la cosa, aunque él emplee repetidamente la palabra «yo». Se trata más bien de un modo de ver y sentir Castilla, y con ella España y su historia, que es el modo propio, colectivo, de la generación del «98».“ (Sánchez Barbudo 1967: 180-181).

¹⁶⁷ Auch für Unamuno steht der Fluss Duero für das Zentrum Kastiliens und damit für Spanien: „El Duero, el padre Duero, padre de Castilla y de León. [...] [E]l río del Cid, el de los guerrilleros, el del romancero [...]. ¡El estado y la esencia, el estar y el ser!“ (Unamuno 1997 [1931-1934]: 111-112).

Tragik Kastiliens – Verfall angesichts der noch spürbaren einstigen Größe – zu extrapolieren. Der Außenraum, der gegenüber dem Innenraum des lyrischen Ichs dominierte, dekonkretisiert sich wieder zugunsten des Bewusstseinsstroms des lyrischen Ichs, das angesichts der Landschaft zu tief greifenden Reflexionen über das Dasein angeregt wird. Die aufgeworfenen grundsätzlichen Fragen nach der Vergänglichkeit allen irdischen Daseins leiten über zu einer Interpretation der kastilischen Vergangenheit. Kastilien steht als alles vereinnahmender und homogener Raum für die gesamte spanische Nation. Die tatsächliche Landschaft tritt dabei zurück. Die lyrische Beschreibung der Landschaft hat die Funktion der Raumkonstruktion. Über die konkrete Landschaft wird ein Imaginationsraum geschaffen, der es ermöglicht, an die geschichtliche Vergangenheit zu erinnern und zu interpretieren. Darüber hinaus leistet die Landschaft die Verknüpfung des betrachtenden Subjekts mit der Geschichte Spaniens, derer man durch das Betrachten der Landschaft angesichtigt werden kann. Dies sind die Grundvoraussetzungen, um sich mit dem Land und der Nation identifizieren zu können. Über die visuelle Wahrnehmung ist das von Machado postulierte Wesen des spanischen Volkes für den Rezipienten nachvollziehbar. Die Essenz wird aber nicht auf metaphysischer Ebene weiterverfolgt. Lediglich das Prinzip des *Panta Rhei*, das dem ionischen Naturphilosophen Heraklit zugeschrieben wird, wird explizit gemacht. Demzufolge gestaltet sich die letzte Strophe als Bruch zur vorhergehenden Geschichtsinterpretation. Hier steht wiederum die Naturlandschaft im Mittelpunkt. Sie hat dadurch eine rahmende Funktion und ahmt den Verlauf eines Tages bzw. eines Tagesausflugs nach¹⁶⁸. Es steht auch nicht das lyrische Ich im Mittelpunkt, sondern die sich ihm anbietende Szenerie („me llega“(V 70)). Es ist, als ob das lyrische Ich und mit ihm der Rezipient, einen Ausflug zurück in die Zeit gemacht hätte, ohne die Gegenwart jemals gänzlich aufzugeben zu haben. Der Berg, ein klassisches Sujet der Landschaft in der Literatur dient als Symbol des Aus- und Überblicks und der damit uneingeschränkten Autorität des Blicks. Der Berg ist hier aber eine Art Läuterungsberg, denn im Verlauf des Aufstiegs wird sich das Subjekt der Landschaft intensiv bewusst und erfährt mit der Landschaft, aber über sie hinausgehend, die aktuelle Spanienproblematik. Bewusstwerdung ist das oberste Ziel und der erste Schritt zur Regeneration besteht in der Änderung der Geisteshaltung. Die Natur- und

¹⁶⁸ Vila-Belda (2004: 131) verweist in Übereinstimmung mit Ribbans auf die Bedeutung der kontemplativen Landschaftsbeschreibung, die das Gedicht als Rahmen umgibt und die die Grundlage für das Nachdenken über die Lage der spanischen Nation bildet.

Landschaftserfahrung kann zu einer Änderung der Geisteshaltung führen. Für Machado ist der Mensch fest in den Kreislauf der Natur eingebunden. In der Begegnung des Menschen mit der Natur liegt auch der Schlüssel zur Lösung aktueller Fragen. Demzufolge ist das Schlussbild der Naturlandschaft ein friedliches und konkretes. Das lyrische Ich kehrt aus dem Bewusstseinsraum in den konkreten Raum zurück, der sich nun auch wieder bis zum Horizont weiten kann („pedregal desierto“ (V 76)).

Mit der lyrischen Überhöhung der kastilischen Landschaft und der kritisch-affirmativen Interpretation der kastilischen Vergangenheit im Zeichen der Landschaft von Soria reiht sich Machado in die Ideologie der Generation von 1898 ein. Über die Landschaft wird eine Verbindung zwischen der glorreichen Vergangenheit und den unveränderlichen Qualitäten der spanischen Rasse aufgestellt, die dazu führt, sich trotz der politischen und wirtschaftlichen Krise mit Spanien zu identifizieren. Die Landschaft dient dem kollektiven Bewusstsein, das der regenerationistischen Linie innerhalb der kulturellen Debatte anhängt, als Ort der physischen und psychischen Identifikation. Neu an Machados Dichtung ist, dass das betrachtende Subjekt nicht in romantischer Manier als ein den Emotionen ausgeliefertes Individuum inszeniert wird und die Landschaft und damit das mit ihr in Einklang schwingende Subjekt überhöht wird, sondern dass der Intellekt stets die Kontrolle behält und dass sich das Zentrum vom lyrischen Ich hin zur Landschaft verschiebt. Bei Machado ist es die Landschaft, die das Subjekt zur Reflexion anregt und ihm den Zugang zu neuen Erkenntnissen ermöglicht. Die Vorstellung, die Machado von Kastilien hat, ist emotional, aber immer auch zugleich zurückgenommen und reflektiert. Missstände werden klar benannt und nicht mittels rhetorischer oder philosophischer Konstruktionen zu überdecken versucht. Dennoch findet keine moralische Verurteilung statt. Machado vermittelt trotz aller Kritik, die sachlich schlicht und nicht verbissen scharf formuliert wird, ein affirmatives Kastilienbild, das in ein Hoffnung spendendes Licht getaucht ist, wie auch die Schlussstrophe von „A orillas del Duero“.

Machados Dichtung unterscheidet sich auch darin von den Beschreibungen der kastilischen Landschaft seiner Zeitgenossen, dass er die Landschaft während seines Aufenthalts in Soria intensiv kennengelernt hat. Er hat ein sehr lebensnahes Verhältnis zur Landschaft, im Gegensatz etwa zu Unamuno oder Azorín, die die Landschaft von Beginn an spirituell aufladen oder stark ästhetisieren.

Mit den Punkten über die Konstruktion von Räumlichkeit, die Beziehung zwischen Innen- und Außenraum, das Verhältnis von Subjekt und Objekt im Zusammenhang mit

der Interpretation von Geschichte und Soria als Kristallisationspunkt der spanischen Identität, sind schon verschiedene Aspekte angeschnitten worden, die anschließend in den einzelnen Kapiteln noch eingehender behandelt werden. Dabei handelt es sich um Machados Verhältnis zur Zeit, die Wiedergabe der kastilischen Landschaft im Spannungsfeld zwischen Realismus und Idealismus und die dahinter stehende Ideologie Machados sowie die ikonische Qualität der Landschaftsbeschreibungen in *Campos de Castilla* und ihre Auswirkung auf die Rezeption von Machados Kastilienbild.

3.1.1 Machados Verhältnis zur Zeit

Die Kategorie der Zeit ist angesichts des Verfalls Spaniens eines der Kardinalprobleme im Diskurs um die Neudefinition der spanischen Identität. Dabei hat Machado im Vergleich zu Azorín und Unamuno¹⁶⁹ ein relativ entspanntes Verhältnis zur Zeit¹⁷⁰. Er

¹⁶⁹ Zur Verarbeitung unamunianischen Gedankengutes bei Machado vgl. die umfangreiche Studien von Albornoz (1968). Im ersten Teil legt die Autorin die persönlichen Beziehungen der beiden Schriftsteller dar, im zweiten Teil geht sie auf die Ähnlichkeiten zwischen Unamuno und Machado hinsichtlich der Landschaftswahrnehmung, der Funktion der Dörfer und der Landbewohner ein, ehe im dritten und vierten Teil philosophische und ästhetische Gemeinsamkeiten analysiert werden. Albornoz spricht gezielt nicht von einer Einflussnahme Unamunos auf Machado, sondern von der Präsenz Unamunos im Werk Machados. Um dem Phänomen der Zeit nachzuspüren, verwendet Machado oft die Metaphorik des Weges und des Meeres. „La coincidencia expresiva responde [...] a una coincidencia de pensamiento: tanto Unamuno como Machado creen que el hombre se va abriendo su propio camino al vivir, y, por añadidura, que no hay forma de eludir la responsabilidad de abrirlo, de hacerlo.“ (Albornoz 1968: 344-345). Darüber hinaus ist Machados Biographie ob der Vergänglichkeit eher von Melancholie geprägt, die sich auch in seinem Werk in lyrischen Erinnerungen niederschlägt. Es kommt nicht, wie bei Unamuno, zu existentiellen Glaubenskrisen und Angstzuständen.

¹⁷⁰ Auf der Basis von Juan Mairena und Soledades, *Galerías, Otros poemas* analysiert Sesé (1990: 240-245) Machados Verhältnis zur Zeit. Die Feststellung, dass Machados Verständnis der Zeit sich durch „una sensación aguda y lancinante del tiempo“ (1990: 240) auszeichne, die seinen Texten „una emoción patética“ (1990: 240) verleihe, trifft für *Campos de Castilla* weniger zu, da subjektive Äußerungen zugunsten einer historischen Perspektive weit zurückgenommen sind. Folgender Befund Sesés ist allerdings für das Gesamtwerk Machados charakteristisch: „Poeta del tiempo, Machado emplea también muchos procedimientos relativos a él: temas de las estaciones, de los días, de las horas, de los años; ciclos de poemas; empleo de verbos, de adverbios, de conjugaciones; anotaciones fugaces o descripciones minuciosas de los efectos destructivos del tiempo en las cosas, en los seres, los árboles, el paisaje; entrecruzamiento del tiempo individual con el colectivo, el de la historia;“ (Sesé 1990: 241).

Zur philosophischen Bildung Machados, v.a. durch Bergson und Heidegger, Sánchez Barbudo (1968: 293-418), López Morillas (1973 [1961]: 263) und Serrano Poncela (1954: 43-53).

Serrano Poncela (1954: 113-114) kommt zu dem Urteil, dass wenige Dichter mehr Beklemmung gegenüber der Vergänglichkeit empfunden hätten als Machado. Auch Zubiría (1966 [1959]: 18) ist dieser Ansicht. Dem ist grundsätzlich zu widersprechen. Zwar thematisiert Machado ausgesprochen oft den Wandel durch die Zeit, jedoch stets in stoischer Manier, wie folgendes Beispiel zeigt: „Todo pasa y todo queda;/ pero lo nuestro es pasar,/ pasar haciendo caminos,/ caminos sobre la mar.“ (Machado 2001 [1907-1917]: 227).

Laitenberger (1972: 25) betont den Aspekt der Zeitlichkeit in Machados Dichtung unter der Perspektive, dass das wesenhafte Wort in die Zeit versetzt wird und macht dies am Rhythmus, an der Intuition und an der Emotion, die in den Gedichten transportiert wird, fest. Er folgt damit dem Ansatz Machados, dass die Dichtung der Ausdruck des intuitiven Erfassens und zugleich des Erlebens der Essenz ist. Machado schreibt in *Juan Mairena I* (1999 [1936]: 111): „Ya en otra ocasión definiríamos la poesía como diálogo del hombre con el tiempo, y llamábamos «poeta puro» a quien lograba vaciar el suyo para entendérselas a solas con él, o casi a solas; algo así como quien conversa con el zumbir de sus propios oídos, que es la

nivelliert nicht wie Azorín den Zeitstrahl und versucht nicht, die Gegenwart mit dem 16. Jahrhundert positiv gleichzusetzen, um damit die Identität unabhängig von den äußeren Umständen zu bestimmen. Im Gegenteil, für Machado ist die kriegerische kastilische Vergangenheit einer der markanten Referenzpunkte, aus denen er Charaktermerkmale ableitet. Gemeinsam haben Machado und Azorín jedoch die Strategie, die Landschaft zunächst zu beschreiben, wenn auch in einer unterschiedlichen Ästhetik, um sich über die Konzentration auf den Raum, der als statisch und unwandelbar – Medium ist die stets gleiche Erde – dargestellt wird, von der Gebundenheit der Wahrnehmung der Zeit an den eigenen Körper und damit der Gegenwart zu lösen. In der Gedichtsammlung *Campos de Castilla* ruft das Betrachten der Landschaft beim lyrischen Ich neben der Wirkung der zeitlichen Entgrenzung auch die der räumlichen Loslösung hervor. Das lyrische Ich wird unabhängig vom Standpunkt und der Gebundenheit an eine davon determinierte Perspektive. Das lyrische Ich kann somit eine auktoriale Haltung einnehmen und braucht als Sprechinstanz im Text nicht weiter markiert zu werden. Durch die auktoriale Erzählperspektive verlieren die Wahrnehmungen des lyrischen Ichs den Status der Subjektivität und erhalten einen hohen Grad an allgemeiner Verbindlichkeit.

Was das Verhältnis von Zeit und Raum zueinander anbelangt, ist ebenfalls von einer Entgrenzung zu sprechen. In den vom Intellekt dominierten Gedichten in *Campos de Castilla* erweitert sich die Landschaft in der zeitlichen Dimension und wird dadurch zu einem unendlichen Raum. Die Beschreibung der Natur anhand der Vegetation, Tierwelt und Geländeformationen dient als Ausgangspunkt und Referenzpunkt, so dass der beschriebene Raum zwar zunächst direkt an die ländliche Umgebung Sorias und an den Fluss Duero gebunden ist, sich aber in der darauf aufbauenden Interpretation vom konkreten Ort löst. Was Machado sieht, ist die Geschichte Spaniens und den gegenwärtigen ärmlichen Zustand. Die von ihm betrachteten ‚campos‘ stehen für ihn als prototypische Verkörperung dessen, was für ganz Kastilien gilt. Das kastilische Schicksal ist zugleich das (Miss)Geschick der spanischen Nation: „de Castilla, que hizo a España“ („Las encinas“ (V 95), Machado 2001 [1907-1917]: 118). Die Wahrnehmung des Raums ist grundsätzlich von der Erinnerung der kriegerischen Vergangenheit Kastiliens geprägt, der gegenüber Machado eine kritische Haltung einnimmt. Was in der

más elemental materialización sonora del fluir temporal. Decíamos, en sumo, cuánto es la poesía palabra en el tiempo“. Für Machado ist die Lyrik die Kunst, die der zeitlichen, individuellen und unwiederholbaren Erfahrung Ewigkeit verleiht.

Landschaft erblickt wird, ist Gegenwart und Vergangenheit zugleich. Sie stehen übergangslos nebeneinander: „Castilla miserable, ayer dominadora“ („A orillas del Duero“ (V 41)).

Auch wenn hier die beiden Pole asyndetisch nebeneinander gestellt werden, nimmt Machado das Phänomen der Zeit als etwas Fließendes wahr: „Todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira“ („A orillas del Duero“ (V 45)). Alles ist dem Wandel unterworfen, wobei Machado das Vergehen in den natürlichen Prozess des Werdens und Vergehens einordnet und als Einmünden in eine größere energetische Einheit sieht¹⁷¹. Daher auch die Chiffrierung des Todes als Meer. Dies geht deutlich aus den beiden Schlussversen des Gedichts „Orillas del Duero“ (CII) (Machado 2001 [1907-1917]: 112-114). „¿Acaso como tú y por siempre, Duero/irá corriendo hacia el mar Castilla?“ (V 51-52) hervor. Auch in diesem Gedicht werden die Gegensatzpaare ‚Frühling‘ als Neubeginn und ‚Tod‘ als unwiderrufliches Ende nebeneinander gestellt. Machado kann den Wandel und damit auch die Vergänglichkeit allen Ruhms akzeptieren. Es beschäftigt ihn vielmehr, wie man sich trotz der eindeutig harschen und berechtigten Kritik mit Kastilien identifizieren kann. Kastilien ist für Machado das nicht aufzulösende Paradoxon von Schönheit und Verfall, Bewunderung und scharfer Kritik, Identifikation und Hoffnungslosigkeit. In den Strophen fünf und sechs, Kulminationspunkt von „Orillas del Duero“, ist dieses Spannungsverhältnis kondensiert.

¡Oh tierra ingrata y fuerte, tierra mía!
 ¡Castilla, tus decrepitas ciudades!
 ¡La agria melancolía
 que puebla tus sombrías soledades;
 ¡Castilla varonil, adusta tierra,
 Castilla del desdén contra la suerte,
 Castilla del dolor y de la guerra
 tierra inmortal, Castilla de la muerte! (Machado 2001 [1907-1919]: 112-114)

¹⁷¹ Beceiro (1984: 34) interpretiert diesen Vers als die Darlegung des „grave problema nacional: un desajuste de códigos, de mentalidades“. Der Grundtenor ist richtig, jedoch konstatiert m.E. Machado sehr viel mehr, als dass er konstruktiv Kritik üben würde. Machado reagiert in dieser Hinsicht stoisch und passiv.

Manuel Tuñón de Lara (1967: 65) interpretiert dieses Gedicht unter dem Aspekt des als bedrohlich empfundenen Schatten Kains, der über Spanien liegt, ein Grundmotiv, dass auch bei Unamuno sehr präsent ist. Tuñón de Lara verweist allerdings auch auf die Verortung des Gedichtes in der konkreten Gegenwart, die auf die Zukunft gerichtet ist: „Esas ideas se conjugan con las que tiene del tiempo concreto y también de su articulación. En ese fluir del tiempo *al mañana*, y de *mañana al infinito*, no mantiene una fe pasiva o bobalicona, sino una fe en el hombre que tallerá, que construirá, que escribirá – haciéndola – la historia“.

In diesen Versen dominiert die Wahrnehmung der Landschaft durch den Intellekt und steht der emotionalen Wahrnehmung in den narrativen Strophen des Gedichts entgegen, in denen eine an sich romantische Haltung über das lyrische Ich hereinbricht.

En el cárdeno cielo viöleta
alguna clara estrella fulguraba.
El aire ensombrecido oreaba mis sienes, y acercaba
el murmullo del agua hasta mi oído. (Machado 2001 [1907-1919]: 114)

Das in der Metrik der *silva* (*endecasílabos* und *heptasílabos*) und damit in der Tradition der großen spanischen Dichtung von Góngora und Calderón de la Barca stehende Gedicht feiert die Landschaft und bringt den Stolz auf die kulturelle Vergangenheit zum Ausdruck. Das lyrische Ich verschließt trotz aller Identifikation nicht die Augen vor der Realität, so dass der grundsätzliche Widerspruch unauflösbar bestehen bleibt. Die zukünftige Entwicklung des Landes beschäftigt Machado nicht übermäßig. Im Grunde verharret er in der Gegenwart, die an die Vergangenheit gekoppelt ist.

Im Gedicht „El Dios íbero“ (CI) (Machado 2001 [1907-1917]: 109-111) transzendiert Machado diese mit dem bloßen Verstand nicht zu fassende Inkongruenz. Mit dem Verlassen der Ebene der Immanenz wird die menschliche Sichtweise trivialisiert. Mit Gott als Personifikation des Prinzips der Ewigkeit wird das lineare Zeitverständnis ausgehebelt, da damit eine Perspektive eingenommen wird, aus der alles überblickt werden kann. Die Zeitspanne des Niedergangs der spanischen Macht wird mit „un día“ bagatellisiert.

¡Qué importa un día! Está el ayer alerta
al mañana, mañana al infinito,
hombres de España, ni el pasado ha muerto,
ni está el mañana – ni el ayer – escrito. (Machado 2001 [1907-1917]: 111)

Die vorletzte Strophe des Gedichts bringt ein osmotisches Zeitverständnis zum Ausdruck. Die üblichen Kategorien Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft stehen in keiner sukzessiven Abfolge zueinander, sondern können sich wechselseitig durchdringen. Zeit wird nicht als Wahrnehmungsform von abgeschlossenen und voneinander abgegrenzten Ereignissen gesehen, sondern als gleichzeitige Präsenz von allem Dagewesenen und allem Kommenden, gemäß der christlichen Konzeption von Gott und seinen Äonen umfassenden Überblick. Die Vergangenheit ist nicht tot und begraben, sondern lebendig und wirkt daher weiter, etwa im Sinne der *longue durée* (Fernand Braudel) oder der *intrahistoria* (Unamuno). Wenn die Vergangenheit aber nicht abgeschlossen ist, kann über sie auch nicht endgültig geurteilt werden. Die kastilische Gegenwart und Zukunft sind nicht von der Vergangenheit determiniert. Alles ist in einen größeren Kontext eingebunden, den der Mensch in seiner Begrenztheit nicht

zu erkennen vermag. Wenn die Vergangenheit stets noch präsent ist, ist auch die Identität Kastiliens nach dem Verlust des Imperiums nicht gefährdet bzw. das Trauma der spanischen Dekadenz verliert an negativer Wirkkraft und wird nicht zum bestimmenden Faktor der spanischen Identität. Die Vergangenheit hat, da sie nie abgeschlossen sein wird, keine determinierende Wirkung. Machado negiert den sich ausschließlich an der Vergangenheit orientierenden Identitätsdiskurs. Da das Gestern noch nicht geschrieben ist, kann es auch nicht beschrieben werden. Dem Gestern liegt keine festschreibende Kraft inne. Mit dieser Haltung ist das Problem der Zeit für Machado nicht das entscheidende. Er muss sich nicht um teleologische Sinnfindungsstrategien bemühen, sondern kann in der Gattung der Lyrik das paradoxe Empfinden angesichts der kastilischen Landschaft als zentrales Thema ausarbeiten.

Machados Rekonstruktion der kastilischen Landschaft aus der Erinnerung heraus ist stärker vom Aspekt der Zeitlichkeit geprägt als die Gedichte, die in Soria selbst entstanden. Hieran lässt sich die Tendenz zur Weichzeichnung aus einer Haltung der Nostalgie heraus erkennen. Die kritischen Töne werden abgeschwächt und es kommt vor allem die Identifikation mit der Landschaft zum Ausdruck. „Tierra de alma, toda, hacia la tierra mía/ por los floridos valles, mi corazón te lleva.“ („Recuerdos“ (CXVI), (V 39-40), Machado 2001 [1907-1917]: 175-176). Dennoch ist das Phänomen der Zeitlichkeit und damit der Vergänglichkeit für Machado kein existentielles Problem. Machado versucht, dem künstlerischen Anspruch, das Unvergängliche und den vorübergehenden Augenblick, das Zufällige und das Absolute gleichermaßen abzubilden, gerecht zu werden. In den Landschaftsbeschreibungen, wie noch zu zeigen sein wird, gelingt es Machado, die Essenz, die er in den physischen Gegebenheiten sieht, im momenthaften Erfassen¹⁷² darzustellen. Die kastilische Landschaft wird bei Machado zu einer verewigten Präsenz der Essenz.

3.2 Die Wiedergabe der kastilischen Landschaft in *Campos de Castilla* zwischen Objektivität und Idealität

3.2.1 Die Wechselbeziehungen zwischen physischer und psychischer Landschaft

Machados Ausgangspunkt ist stets die konkrete Erfahrung der Landstriche rund um Soria, die er aus zahlreichen Ausflügen und Wanderungen eingehend kennen gelernt

¹⁷² Zur Funktion der Adjektive, eine zeitliche Dimension zum Ausdruck zu bringen, vgl. Zubiría (1966 [1959]: 158-166).

hat¹⁷³. Die Beschreibungen sind demzufolge auch an der konkreten Realität orientiert. Machado konzentriert sich bei seinen Beobachtungen auf das Gelände, das er mit spezifischen Wörtern beschreibt, wie zum Beispiel „pedregal“, „quiebras“, „recodo“ oder „peña“. Machados Repertoire zur Bezeichnung der Gegenstände ist, analog zur Landschaft, spärlich¹⁷⁴. Auch was Flora und Fauna betrifft, benennt Machado die Objekte konkret. Die Erwähnung von „comadadreja“, „cardo“, „bardana“ oder „abrojo“, aber auch „oveja“, „buitre“ oder „guisano“ in einer verdichteten Textform wie der Lyrik ist signifikant. Machado bleibt damit sehr in der Objektwelt verhaftet, er bedient sich einer sehr alltäglichen, einfachen Sprache, die keinerlei rhetorische Verfeinerungen oder stilistische Spielereien aufweist. Die Beschreibungen lassen beim Vorgang des Lesens ein Bild der kastilischen Landschaft vor dem inneren Auge entstehen, das in seiner Ausführung sehr an bauerliche Hinterglasmalerei erinnert. Die Formen sind einfach, wie etwa bei „buitre“ ohne nähere Spezifikation oder „campos yermos“ („El Hospicio“ (C), (V 10), Machado 2001 [1907-1917]: 108) oder „montes azules“ („El Hospicio“ (C) (V 13)) und manchmal auch etwas verniedlicht: „campillo amarillenta“ („Orillas del Duro“ (CII) (V 5)) oder „diminutos pegujales“ („Orillas del Duro“ (CII) (V 9)). Es entsteht eine Anordnung von Gegenständen, die den Eindruck von Ordnung und Ruhe vermittelt: „¡Encinares castellanos/en laderas y altozanos, serrijones y colinas“ („Las encinas“ (CIII), (V 1-3)). Es ist ein charakteristisches Merkmal der Lyrik Machados in *Campos de Castilla*, die Natur- und Landschaftserfahrung im Begriff „tierra“ zu synthetisieren und damit auf die allgemeinste Ebene zu bringen. Machados lyrische Darstellung der kastilischen Landschaft ist so einfach wie die Landschaft selbst, die Realität findet ihre Entsprechung auf der ästhetischen Ebene. Machados Konzept der Landschaftsdarstellung geht aber darüber hinaus. Mit der simplen, aber nicht simplifizierenden Wiedergabe der Landschaft um Soria erreicht Machado eine breite Zielgruppe und schafft eine für jedermann eingängige Identifikationsfläche. Diese Wirkung beruht auf der Darstellung der Natur, die keinen Widerspruch erweckt, weil Missstände offen darlegt werden, woraus die Kraft erwächst, eine affirmative Haltung

¹⁷³ Zur Differenz der Landschaftsdarstellungen in *Soledades*, *Galerías y otros poemas* und *Campos de Castilla* vgl. Carlos Beceiro (1984: 18-19). Beceiro stellt fest, dass im ersten Gedichtband die Landschaft noch als perfekte Projektionsfläche für die Exteriorisierung der Gefühlswelt des Protagonisten dient, während im darauf folgenden Band die Landschaft rund um Soria weitaus objektiver dargestellt wird, die Beobachtung eine zentrale Bedeutung einnimmt.

¹⁷⁴ Sesés (1990: 274) Analyse der poetischen Sprache Machados greift folgende Punkte besonders heraus: „el deliberado deseo de objetividad“, „imágenes o metáforas evocadoras del pasado guerrero de Castilla“ und „la ausencia de vocabulario artístico“.

gegenüber dem dargestellten Gegenstand – der Landschaft und der spanischen Identität – zu erzeugen.

Dies ist eine wichtige Grundlage, auf der Machado die gefühlsmäßige Erfassung der kastilischen Landschaft aufbauen kann. Die Emotionen werden anhand von adjektivischer Modifikation, Farbnuancen oder Metaphern erzeugt. Die Konstitution der Landschaft durch das Zusammenspiel von physischer und psychischer Ebene wird anhand des Gedichts „Orillas del Duero“ (CII) eingehend untersucht.

ORILLAS DEL DUERO (CII)

- ¡Primavera soriana, primavera
humilde, como el sueño de un bendito,
3 de un pobre caminante que durmiera
de cansancio en un páramo infinito!
- ¡Campillo amarillento,
6 como tosco sayal de campesina,
pradera de velludo polvoriento
donde pace la escuálida merina!
- ¡Aquellos diminutos pegujales
9 de tierra dura y fría,
donde apuntan centenos y trigales
12 que el pan moreno nos darán un día!
- Y otra vez roca y roca, pedregales
desnudos y pelados serrijones,
15 la tierra de las águilas caudales,
malezas y jarales,
hierbas monteses, zarzas y cambrones.
- ¡Oh tierra ingrata y fuerte, tierra mía!
18 ¡Castilla, tus decrepitas ciudades!
¡La agria melancolía
21 que puebla tus sombrías soledades!
- ¡Castilla varonil, adusta tierra,
Castilla del desdén contra la suerte,
24 Castilla del dolor y de la guerra
tierra inmortal, Castilla de la muerte!
- Era una tarde, cuando el campo huía
27 del sol, y en el asombre del planeta,
como un globo morado aparecía
la hermosa luna, amada del poeta.
- En el cárdeno cielo violeta
30 alguna clara estrella fulguraba.
El aire ensombrecido
33 oreaba mis sienes, y acercaba
el murmullo del agua hasta mi oído.
- Entre cerros de plomo y de ceniza
36 manchados de roídos encinares,
y entre calvas roquedas de caliza,
39 iba a embestir los ocho tajamares
del puente el padre río,
que surca de Castilla el yermo frío.
- ¡Oh Duero, tus aguas corre
42 y correrá mientras las nieves blancas

- de enero el sol de mayo
 haga fluir por hoces y barrancas,
 45 mientras tengan las sierras su turbante
 de nieve y de tormenta,
 y brille el olifante
 48 del sol, tras de la nube cenicienta!...
- ¿Y el viejo romancero
 fue el sueño de un juglar junto a tu orilla?
 51 ¿Acaso como tú y por siempre Duero,
 irá corriendo hacia el mar Castilla? (Machado 2001 (1909-1919): 112-114)

Das Gedicht nimmt mit dem Ausruf, dass es endlich in Soria Frühling geworden ist, seinen Anfang, thematisiert jedoch wider Erwarten weder die austreibende und blühende Natur noch die Frühlingsgefühle des lyrischen Ichs, sondern verknüpft den Frühlingsbeginn sofort durch ein Enjambement mit dem Motiv der Bescheidenheit. Dieses Motiv wird durch den Topos des Wanderers ausgebaut, der von der langen Wanderschaft ermüdet, traumlos in einen seligen Schlaf fällt. Die Verknüpfung der beiden Motive überrascht, ist doch der Frühling das klassische Motiv der zurückkehrenden und überschäumenden Lebenskraft, das für Hymnen an das Leben benützt wird. Machado setzt den Frühling in Bezug zu Armut, Wanderschaft und Müdigkeit. Die Natur kommt in der ersten Strophe lediglich als „páramo infinito“ (V 4) zur Sprache, was einen auch eher an Herbststürme und Kälte denken lässt, als an die zyklische Wiederkehr der Zeit des Neubeginns. Die Isotopie der Armut und Unwirtlichkeit wird in den nächsten vier Strophen, die sich ausschließlich der Beschreibung der Landschaft widmen, aufrecht erhalten und weiter spezifiziert. Dies geschieht mittels Farbadjektiven¹⁷⁵ wie „amarillenta“ (V 5) oder „tosco“ (V 6), Negativadjektiven wie „dura“ (V 10), „escuálida“ (V 8), „desnuda“ (V 14) oder „pelados“ (V 14), durch Vergleiche wie „sayal de campesina“ (V 6) oder „velludo polvoriento“ (V 7). Besonders auffällig ist, dass sich ein Bild von der Landschaft durch Substantive einstellt. Durch die Nennung von „pradera“ (V 7), „pegujales“ (V 9), „trigales“ (V 11) werden stichpunktartig die wichtigsten Marker gesetzt, die eine trostlose Gegend vor dem inneren Auge entstehen lassen. Die Unwirtlichkeit der Gegend wird durch die innere Dynamik des Gedichts intensiviert. Dies wird erreicht durch die Wiederholung „Y otra vez roca y roca“ (V 13), das Enjambement und die Reihung von verschiedenen Distelpflanzen, die allesamt im Universalbegriff „tierra“ (V

¹⁷⁵ Zur Farbgestaltung in den Gedichten Machados vgl. Beceiro (1984: 94-101). Beceiro untersucht die beiden ersten Gedichtbände und kommt zu folgendem Ergebnis: „La pintura del paisaje castellano en Antonio Machado, aun procediendo de una exocromía intimista propia de espíritu del poeta. Aun en los momentos más agrios, más denunciadores, los paisajes de *Campos de Castilla* son «paisajes de alma», según la denominación unamuniana.“ (Beceiro 1984: 101).

17) aufgehen. Damit gelingt es Machado binnen vier Strophen, die Landschaft auf eine Art und Weise physisch zu erfassen, die in der Realität verhaftet ist, die einfache alltägliche und charakteristische Erkennungsmerkmale aufgreift und die es dennoch vermag, beim Rezipienten eine umfassende und lebendige Vorstellung, eine vor allem auch zeitlose Vorstellung von der Landschaft um Soria zu erzeugen. Der beschworene Frühling aus dem ersten Vers ist längst nicht mehr präsent, vielmehr wurde das Landschaftsbild um die Dimension einer immerwährenden und allgemeingültigen Aussage über die kastilische Landschaft erweitert.

Nach dieser Exposition, die schon stark emotional gefärbt – unter anderem markiert durch die Ausrufezeichen –, aber immer noch auf der deskriptiven Ebene verankert ist, kulminiert das Gedicht in den Strophen fünf und sechs. Das lyrische Ich war bisher nicht markiert. Aus den Ausrufezeichen geht hervor, dass jemand zur Landschaft spricht, ebenso wie auch in Vers 12 von „nos“ gesprochen wird, was auf ein kollektives lyrisches Ich hindeutet. Der Tonfall wird emotionaler, das lyrische Ich identifiziert sich mit der Landschaft: „tierra mía“ (V 17), nicht ohne vorher die der Landschaft innewohnenden widersprüchlichen Dimensionen extrapoliert zu haben. Nach der Identifikation geht das lyrische Ich dazu über, den Kontext auf Kastilien auszudehnen und auf das Schärfste zu kritisieren: „decrépitas“ (V 19), „agria“ (V 20), „sombrias soledades“ (V 21). Die Haltung des lyrischen Ichs ist so paradox wie seine Einstellung gegenüber Kastilien. Es handelt sich hierbei um eine Identifikation mit einem äußerst negativ bewerteten Objekt. Die Landschaftsbeschreibung dient dazu, zunächst einen emotionalen Kontext für die darauf folgende abstrakte und intellektuelle Kritik herzustellen. Die sechste Strophe steht ganz im Zeichen der Festschreibung dessen, was Kastilien ist und der Verurteilung der kastilischen Vergangenheit. Der Universalbegriff ‚tierra‘ wird wieder aufgegriffen, der vom konkreten Ort Soria bis hin zum Abstraktum ‚Nation‘ alles beinhaltet. Die Identifikation mit dem negativ besetzten Kastilien, kleine Heimat und große Nation zugleich, wird nicht wieder gelöst. Vielmehr wird das Paradox beibehalten und kulminiert im Konzept der unsterblichen Erde, die den Tod repräsentiert.

Nach dieser scharfen Verurteilung geht das Gedicht nahtlos in einen narrativen Duktus über, der Ton ist ein romantisch verklärer, der Kontext weitet sich ins Universelle. In der siebten und achten Strophe wird die Landschaft, vornehmlich der Himmel, die Sterne und die Luft auf eine liebevolle Art und Weise beschrieben. Das Gemüt des lyrischen Ichs und des Rezipienten werden nach der aufwühlenden Kritik an Kastilien

wieder besänftigt. Im Grunde könnte es sich um jeden beliebigen Ort handeln, da hier das allgemeine Naturempfinden des lyrischen Ichs beschrieben wird. Es werden die typischen romantischen Topoi der Empathie des Menschen mit der Natur aufgerufen: die Nachtstimmung, die (stereotype) Metapher des Mondes als „globo morado“ (V 28), der zarte Windhauch, der die Schläfen umschmeichelt, dazu das sanfte Geräusch des Wassers. All dies zusammen lassen das lyrische Ich die Essenz des Seins fühlen, nichts um ihn herum stört ihn in seiner Gefühlslage, er ist völlig abgeschlossen von der Alltagswelt und kann sich selbst hingeben und mit der Natur verschmelzen. Doch auch diese romantische Einstellung zur Natur ist nicht von Dauer. In der neunten Strophe kehrt das lyrische Ich wieder zur realistischen Beschreibung im nüchternen Tonfall zurück. Aus der unmarkierten auktorialen Perspektive greift der Blick auf die Natur die Isotopie des Todes auf. Die dominanten Motive sind die Grauschattierungen und die Kahlheit, der Verfall und die Zerstörung. Damit könnte der Kontrast zwischen der achten und neunten Strophe größer nicht sein. Eben noch waren das lyrische Ich und die Natur eine gefühlte Einheit („El aire ensombrecido/ oreaba mis sienes, y acercaba/ el murmullo del agua hasta mi oído“ (V 32-34)). Nun kehrt das lyrische Ich wieder in die Haltung des distanzierten Beobachters zurück. Der Fluss, der als „padre río“ (V 39) bezeichnet wird, passt sich in diese Isotopie ein: „embestir“ (V 38). Der anbrechende Frühling hat nicht die Kraft, die Erde zu erwärmen („yermo frío“ (V 40)). In der elften Strophe wird ein hymnischer Ton zu Ehren des Flusses Duero angeschlagen. Der Fluss Duero steht sinnbildlich für den alles überdauernden Lebensquell („tu agua corre/ y correrá“ (V 41-42)). Dies zeigt sich nicht nur auf der semantischen Ebene, sondern auch daran, dass der Rhythmus durch die Häufung des siebensilbrigen Versmaßes und Enjambements belebter wirkt. Die außerordentliche Bedeutung des Flusses wird auch dadurch herausgestellt, dass in dieser Strophe originellere Metaphern verwendet werden als dies sonst bei Machado der Fall zu sein pflegt. Mit „turbante/ de nieve“ (V 45-46) und „olifante/ del sol tras la nube cenicienta!...“ (V 47-48) wird die Phantasie des Rezipienten stärker angeregt, als durch die Landschaftsbeschreibungen zuvor. Es ist auch graphisch markiert, dass der Raum nach der Wolke weder wörtlich noch figurativ zu Ende ist. So schlägt die Schlussstrophe folgerichtig eine Brücke zur ersten Strophe und bricht gleichzeitig die Zeitstruktur auf. Es wird Bezug genommen auf die Heldenlieder des Mittelalters. Umso überraschender ist die erneute Ernüchterung, als das Gedicht mit den beiden Schlussversen danach fragt, ob auch Kastilien, das Land und mit ihm die Kultur, endgültig auf den Tod zusteuert. Durch die Endstellung werden

der Fluss Duero und Kastilien parallelisiert. Während es aber für Flusssysteme normal ist, in das Meer zu münden, wird für Kastilien das nahe Ende, zwar im Modus eines Fragesatzes, aber mit der Wirkung einer Prophezeiung formuliert.

In diesem Gedicht verschränkt sich die Beschreibung der äußeren Realität anhand der Landschaft mit der emotionalen Bindung zur Landschaft. Das lyrische Ich identifiziert sich in affektiver Empathie mit der Landschaft. Jedoch erwächst daraus keine Haltung des Aufbruchs oder des Kampfes um die Erneuerung. Vielmehr ist das lyrische Ich ob der vielen Kämpfe, die in der langen Geschichte Kastiliens stattgefunden haben, des Kämpfens müde und stoisch-resigniert, was die Zukunft des Landes betrifft. Dennoch ist es in seiner Empfindsamkeit nicht abgestumpft, was sich an den feinen Nuancen der Landschaftsbeschreibungen zeigt. Beceiros Analyse ist zuzustimmen:

El nudo esencial del libro está centrado sin embargo en esos poemas, de meditación reflexiva, de agria denuncia. Con el gesto adusto y severo, desde la altura augusta de los cerros sorianos, el poeta ejerce su observación sobre el paisaje y anota imparcialmente la pobreza de la tierra, la servidumbre de sus hombres, el hundimiento moral y material de Castilla, en otro tiempo motor de España. (Beceiro 1984: 62)

Machado ist ein nüchterner und zugleich liebevoller Beobachter. Die Landschaft erhält in den Momenten eine animische Qualität, in denen er sich mit ihr identifiziert. Dies zeigt sich an den Versen 20 und 21: „¡La agria melancolía/ que puebla tus sombrías soledades!“. Machado gelingt es, durch die innere Dynamik des Gedichts den Rezipienten in verschiedene Gefühlszustände zu versetzen. Die Landschaft selbst bleibt jedoch das Objekt der Beobachtung, dem keine psychischen Merkmale anhaften¹⁷⁶. Am ehesten könnte dies noch für den Fluss Duero in Anspruch genommen werden, der die Brückenpfeiler angreift. Diese Semantik bedingt sich allerdings stärker aus der Motivation, die Wildheit der kastilischen Landschaft darzustellen.

Die Landschaft hat die Kraft, im Moment der Verschmelzung des wahrnehmenden Subjekts mit der umgebenden Landschaft die Seele des lyrischen Ichs zu berühren, ihr selbst aber wird von Machado keine Seele zugeschrieben, wie sich deutlich im Zyklus „Campos de Soria“ (CXIII), Machado 2001 [1907-1917]: 135-140) zeigt. Es handelt sich hierbei um einen Zyklus von neun Kastilienbildern, die den Verlauf der

¹⁷⁶ Zubirías Analyse der Funktion der Natur als Projektionsfläche für das Innenleben des Dichters, Zubiría bezeichnet es als „paisaje interior“ (1966 [1959]: 85) ist unzutreffend. Der Dialog zwischen Beobachter und Natur verläuft nicht von Innen nach außen, sondern genau umgekehrt, von Außen nach Innen. Die Betrachtung der Natur, die dadurch zur Landschaft wird ist von einer geistigen Qualität, die beim wahrnehmenden Subjekt zu einem Erkenntnisgewinn führt. Die Landschaft wirkt als reflexionsverstärkendes Medium.

Jahreszeiten und verschiedene Szenerien der Natur wiedergeben¹⁷⁷. Hier wiederholt sich auch die zuvor beschriebene Ästhetik Machados des intimen, einfühlsamen und doch auch distanzierten Beobachters, der die Landschaft um Soria vor allen Dingen durch Substantive, die das Gelände bezeichnen, evoziert, diese jedoch in der affektiven Beschreibung allesamt mit Adjektiven modifiziert. Dadurch erhält die Wahrnehmung der physischen Realität eine emotionale Qualität, die das Empfinden des lyrischen Ichs affiziert¹⁷⁸. Es handelt sich aber nicht um die romantische Inszenierung eines lyrischen Ichs, das seine eigene melancholische Grundstimmung auf die Landschaft projiziert.

[E]ven after he has infused them with his own personal emotion, Machado never fails to respect the existence in themselves of the objects he describes or evokes; they are never dissolved into a hazy “paysage d’âme”, or treated any longer as symbols divorced from a real situation outside himself. [...] [T]he poem reflects faithfully this interaction of objective description and personal involvement. (Ribbans 1973: 295)

Dafür orientiert sich die Sprechinstanz in den Gedichten Machados zu sehr an den äußerlichen Gegebenheiten, deren Wirkung das Subjekt emotional ergreifen¹⁷⁹ und die zu einer Verschmelzung des Betrachters mit der Landschaft führen.

VII

¡Colinas plateadas,
grises alcores, cárdenas roquedas
por donde traza el Duero
su curva de ballesta
en torno a Soria, oscuros encinares,
ariscos pedregales, calvas sierras,
caminos blancos y álamos del río,
tardes de Soria, mística y guerrera,
hoy siento por vosotros, en el fondo
del corazón, tristeza,
tristeza que es amor! ¡Campos de Soria
donde parece que las rocas sueñan,
conmigo vais! ¡Colinas plateadas,
grises alcores, cárdenas roquedas!...

IX

¡Oh, sí, conmigo vais, campos de Soria,
tardes tranquilas, montes de violeta,
alamedas del río, verde sueño
del suelo gris y de la parda tierra,
agria melancolía
de la ciudad decrepida,
me habéis llegado al alma,
¿o acaso estabais en el fondo de ella?
¡Gentes del alto llano numantino
que a Dios guardáis como cristianas viejas,

¹⁷⁷ Eine detaillierte Analyse bietet Ribbans (1973: 285-296). Er argumentiert für die inhaltliche Einheit des Zyklus.

¹⁷⁸ Predmore (1981: 147-148) spricht von einer Bereicherung und Vertiefung der *conditio humana* und macht dies an der Gegenüberstellung von Leben und Tod, Fruchtbarkeit und Sterilität, Erneuerung und Stagnation fest.

¹⁷⁹ Zur Emotionalisierung des Rezipienten durch die Verwendung der Adjektive vgl. Krogh (2001: 49-83), der dies anhand des Zyklus „Campos de Soria“ herausarbeitet.

que el sol de España os llene
de alegría, de luz y de riqueza! (Machado 2001 [1907-1917]: 139-140)

Diese Textstellen zeigen, dass Machado einerseits die wahrgenommene Realität objektiv abbilden und damit der Landschaft als eigenständig Entität gerecht werden möchte, und dass andererseits seine subjektive Haltung zur kastilischen Landschaft einer spirituellen Interpretation gleichkommt. Festzuhalten ist, dass das Betrachten der konkreten Landschaft diese Empfindungen auslöst, die Landschaft jedoch kein poetischer Vorwand ist, um die schon vorhandenen Gefühle über die Semantik der Naturerfahrung auszudrücken. Beim direkten, unvoreingenommenen und unverstellten Betrachten der Außenwelt verändert sich die äußere Realität, entwickelt ein Innenleben, das der Betrachter am eigenen Leib miterleben kann. Ribbans ist daher rechtzugeben, wenn er sagt:

[L]a nueva preocupación con los objetos en sí no quiere decir de ningún modo que no le interese más el efecto subjetivo que éstos ejercen sobre él: muy al contrario. Lo que pasa es que al mantenerlos separado – por eso no es un «paisaje del alma» – establece una nueva relación, un nuevo equilibrio, entre los dos. (Ribbans in der Einleitung zu Machado 2001 [1907-1917]: 39)

In *Campos de Castilla* gelingt es Machado, der konkreten Realität durch die Wiedergabe eine Qualität zu verleihen, die über die Bedeutung der Sinnzuschreibung auf der denominativen Ebene hinausgeht. Wenn Machado von „pedregales/desnudos“ („Orillas del Duero“ (V 13-14)), von „desnudos peñascales“ („A orillas del Duero“ (V 25)), von „calvas roquedas de caliza“ („Orillas del Duero“ (V 37)) und von „serrezuelas calvas“ („A orillas del Duero“ (V 19)) spricht, geht es ihm bei der Darstellung der kastilischen Landschaft zwar zunächst durchaus um die denominative Bedeutung der Wörter, aber der Signifikationsprozess, der in Machados Gedichten stattfindet, geht darüber hinaus. Die Landschaftsbeschreibungen geben ein Kastilien wieder, das vom lyrischen Ich intuitiv als spiritueller Wert erfasst wird. Machado gelingt es, die Materialität Kastiliens mit der immateriellen Qualität Kastiliens zu verknüpfen und beides gleichzeitig präsent zu machen¹⁸⁰. Konsequenterweise kommt die immaterielle Qualität Kastiliens in den Gedichten stärker zum Ausdruck, die Machado verfasst hat, als er bereits nach Andalusien versetzt worden war und ihm die Erinnerung als Grundlage für die Beschreibung der kastilischen Landschaft diente. Die Nostalgie, hervorgerufen durch die verklärende Erinnerung, ist auch die Ursache dafür, dass

¹⁸⁰ Vgl. dazu Kroghs Analyse der Dialogsituation in „Campos de Soria“: „The poem speaks to a culturally isolated audience both united as a group and segregated from other groups, first, by a shared physical environment – their landscape – and secondly, by the shared recognition of cultural referents. That shared cultural and sensory legacy combined now in the poetic utterance makes possible the communication of feelings and emotions likewise unique to that collective cultural consciousness.“ (Krogh 2001: 55-56).

Machado die kritische Haltung gegenüber Kastilien, wenigstens in den Gedichten, zunehmend ablegt. Das Gedicht „Amanecer de Otoño“ (CIX) ist ein sprechendes Beispiel dafür, wie Machado über die denominative, scheinbar objektive Beschreibung ein nicht weiter expliziertes emotionales Verhältnis zur Landschaft aufbaut.

AMANECE DE OTOÑO (CIX)

- Una larga carretera
entre grises peñascales,
3 y alguna humilde pradera
donde pacen negros toros. Zarzas, malezas, jarales.
- Está la tierra mojada
6 por las gotas del rocío,
y la alameda dorada,
hacia la curva del río.
- 9 Tras los montes de violeta
quebrado el primer albor;
a la espalda la escopeta,
12 entre sus galgos agudos, caminando un cazador. (Machado 2001 [1907-1917]: 129)

In drei kleinen Skizzen betrachtet Machado die Landschaft auf eine distanzierte und kühle Art und Weise. Ausgehend von einem zeitlosen Panorama in der ersten Strophe und übergehend in eine Detailaufnahme des konkreten Moments in der zweiten Strophe, bindet Machado in der dritten Strophe Himmel und Mensch in der Landschaft zu einem Stimmungsbild zusammen. Das lyrische Ich ist völlig zurückgenommen. Es agiert rein über den Blick¹⁸¹. Über die visuellen Reize entsteht eine gefühlsmäßige Beziehung zur Landschaft. Der Einstieg ist hart, denn die Landschaft erweist sich als schroff und vermittelt das Gefühl von Einsamkeit. Hervorgerufen wird dies durch die Beschreibung, die fast nur aus Substantiven besteht, besonders markant ist dabei die asyndetische Reihung von Distelpflanzen im letzten Vers der ersten Strophe, die auch metrisch durch die Verdoppelung der Silbenzahl im Vergleich zu den vorangegangenen Versen hervorsteht. Das karge Bild, bestehend aus einer Straße, Felslandschaft, Wiese, Stieren und Distelpflanzen wird durch dunkle Farb- und pessimistische Stimmungsadjektive intensiviert. Dadurch stellt sich beim Leser, rein durch den Nachvollzug des visuellen Erlebnisses ein Gefühl ein, das nicht durch das lyrische Ich explizit vermittelt werden muss. Auch wertet das lyrische Ich nicht. Das einzige nicht rein visuell motivierte Adjektiv ist „humilde“ (V 3), das in Kontrast zum Subjekt „pradera“ steht, dem es beigeordnet ist. Auch impliziert dies eine Humanisierung der Natur. Auch im zweiten

¹⁸¹ „El paisaje ése soriano de Machado es en todo caso algo que él vió, [...] enumera lo que observa: describe, pinta. Mas hay, creo yo, una emoción; y ésta no es puramente estética, es decir no es sólo de color y forma, sino emoción de verse él allí en aquel lugar [...]. Y esa extrañeza suya no nombrada, pero que debió de estar implícita en su mirada, y que está como latente en su descripción, es la que adivina, la que siente o puede sentir el atento lector con sólo imaginar ese paisaje que aparece en el poema.“ (Sánchez Barbudo 1967: 177).

Vers wird die Dominanz des Blickes beibehalten. Die Detailaufnahme der von den Tautropfen benetzten Erde ist objektiv. Die emotionale Qualität erwächst aus der Auswahl der Objekte, „tierra“ (V 5), „rocío“ (V 6), „alameda dorada“ (V 7) und „curva del río“ (V 8), die eine romantische Grundhaltung suggerieren. Diese Haltung wird auch in der dritten Strophe beibehalten, die das Aufgehen der Morgensonne benennt, die friedvolle Atmosphäre jedoch sofort durch die Nennung des Gewehres und der wachsamten Windhunde durchbricht. Der Mensch als Jäger, wiederum metrisch hervorgehoben wie die Distelpflanzen in der ersten Strophe, ist der Umwelt angepasst und dennoch eine solitäre Erscheinung, was wiederum beim Rezipienten eine Stimmung von Einsamkeit und das Gefühl, dass der Mensch in der Natur nicht beheimatet ist, hervorruft¹⁸².

Es mag an der ätherischen Qualität liegen, die sich aus der realistischen Nennung der Naturbeobachtung mit dem feinen Durchdringen von emotionalen Qualitäten der Landschaftsdarstellung ergibt, die Azorín zur folgenden Aussage veranlasste:

En *Campos de Castilla* se halla todo su espíritu, y del libro entero lo más representativo, lo más característico – a nuestro entender – es el poema titulado “Campos de Soria”. No otra cosa que una serie de breves paisajes es esa poesía; breves e intensas visiones de unos lomazos pardos, de un campo por el que va arando una yunta, de un río con unos plateados álamos en las márgenes de un camino nevado. La característica de Machado, la que marca y define su obra, es la *objetivización* del poeta en el paisaje que describe. [...] [P]aisaje y sentimientos – modalidad psicológica – son una misma cosa; el poeta se traslada al objeto descrito, y en la manera de describirlo nos da su propio espíritu. [...] Al grado máximo de esa objetivización llega Antonio Machado en sus poemas. Nada de reflexiones o incisos e intromisiones personales hay en esos versos; el poeta describe minuciosa e impersonalmente la Naturaleza. Sus paisajes no son más que una colección de detalles. Y, sin embargo, en esos versos sentimos palpar, vibrar todo el espíritu del poeta. [...] Y estos versos de ahora, estas visiones de los campos de Soria, no están trazadas por una mano carnal, sino que son tan sutiles, tan aladas, tan etéreas y al mismo tiempo tan reales y tangibles que diríase que es el propio espíritu del poeta – no su cuerpo – el que alienta en esos paisajes. (Azorín 1952a [1913]: 77-78)

Der Prozess der Objektivierung der wahrgenommenen Umwelt, den Azorín hier anspricht, ist die Identifizierung von Subjekt und betrachtetem Objekt. Beide werden für

¹⁸² Vgl. dazu Laitenberger (1972: 241), der dieses Gedicht unter dem Aspekt der zunehmend puristischer werdenden Wahrnehmung analysiert. Die Landschaft ist nicht Ausdruck einer Stimmung, sondern der Dichter ist in der Landschaft gegenwärtig und versetzt die Landschaft durch sein Erleben in den Fluss der Zeit. Die Wahrnehmung Machados ist reine Beobachtung, keine Identifikation, kein Abbilden romantischen Seelenlandschaft. Machado schreibt der Landschaft als Dialogpartner allerdings eine Seele zu: „¡Oh tierras de Alvargonzález,/ en el corazón de España, /tierras pobres, tierras tristes,/ tan tristes que tienen alma“ (Machado 2001 [1907-1917]: 165). Vgl. auch die Formulierung Unamunos (1997 [1931-1934]: 96): „El arco romano, imperial, mirando con ojos que son pura luz al paisaje planetario de aquellas tierras tan tristes que tienen alma.“ Jedoch verweilt Unamuno nicht in der reinen Beobachtung, sondern entwickelt aus der Kraft, die ihm in der Kontemplation der Landschaft zuteil wird, eine extatische Zukunftsvision: „Y yo sueño en una nueva reconquista íntegra, imperial, de la radical España. [...] Desde aquella cumbre de páramo que es Medinaceli en ruinas, barbacana sobre Aragón en tierra castellana, veía subir al cielo de Dios a nuestra España y soñaba que el Dios del Cristo la soñaba como Él se sueña: una y trina. Y con un solo Verbo y un solo Espíritu.“ (Unamuno 1997 [1931-1934]: 97). Diese Art der Bezugnahme auf Gott ist Machado völlig fremd.

einen Moment eine Einheit. Das betrachtende Subjekt ist für diesen Augenblick befähigt, die Essenz der Landschaft zu fühlen. Dies ist nicht mit den Gefühlen zu verwechseln, mit der ein Individuum in romantischer Haltung der Landschaft gegenübertritt. Die Landschaft dient in diesem Fall der Externalisierung der bereits vorhandenen Empfindungen. Der Gang in die Natur erfüllt in der Romantik einen bestimmten, vordefinierten Zweck. Die Haltung Machados gegenüber der Landschaft, die auch Azorín anerkennt, ist nicht zweckfrei, jedoch aber unvoreingenommen. Machado, als das die Landschaft erforschende Subjekt, bemüht sich, leer zu werden, um den Zeichenkörper ‚Landschaft‘ objektiv wahrnehmen zu können und das dazugehörige Signifikat aufnehmen zu können. Im Zuge der starken Betonung der Essenz der Landschaft überhöht Azorín die Ausstrahlungskraft der Landschaft, indem er postuliert, dass die Landschaft Machados Körper in Besitz nimmt. Für Azorín benutzt die Landschaft Machado als Medium, um selbst die Feder – und damit das Wort – ergreifen zu können. Dies wiederum ist eine Haltung Azoríns, der gerne die Rolle des Schriftstellers überhöht, die in Machados Dichtung nicht auszumachen ist. Auch Unamuno steht Machado in diesem Punkt konträr gegenüber, denn Unamunos Auffassung von Sehen, Wahrnehmen und der Funktion des Dichters definiert Unamuno folgendermaßen:

Lo que hay que ver no es la visión presente; lo que hay que ver es su recuerdo, su imagen. A las veces su recuerdo presente. El artista ve recuerdos y por eso ve anticipaciones y es una profeta. [...] Todo imaginar y hasta conocer – lo sabía ya Platón – es un recordar. Y todo recuerdo es una metáfora. [...] (Unamuno 1983 [1920]: 238)

Serrano Poncela verweist auf die Stellung, die die Autoren der Generation von 1898 innerhalb der Diskurstradition einnehmen, und wie dadurch ihr Sprechen über die Landschaft bestimmt ist.

Para tales hombres sensitivos y preocupados se abrió un camino nuevo: la contemplación exclusivamente estética de lo natural hasta humanizarlo, convertirlo en zona sensitiva del hombre. Tal operación ya está hecha y ultimada a mediados del siglo XIX, de aquí la facilidad con que los noventaiochistas hispanos perforan la aparente mudez de su contorno y consiguen hacer hablar al paisaje el lenguaje de los existentes circunhumanos [...]. De aquí también el carácter marcadamente subjetivo y antropomorfizante que tiene para ellos. El paisaje descubierto por la generación del 98 se carga de resonancias afectivas; se corresponde con la totalidad de su problemática; tiende a ser una expresión más de la vivencia “España” y en ocasiones se difumina y se confunde de tal modo con el hombre que podríamos hablar de una ósmosis y endósmosis entre naturaleza y cultura donde se ignora exactamente el lugar en que se encuentra cada cual. (Serrano Poncela 1954: 176-177)

Machados Poesie verharret nicht in festgefügtten Positionen. In seiner Dichtung vermischen sich persönliche Emotionalität und eine realistische und kühle Beschreibung der Oberfläche. Das affektive Erfassen der Natur, das darauf beruht, dass in der Landschaft die Essenz Spaniens erfasst werden kann, kontrastiert mit der distanzierten

Haltung des lyrischen Ichs, das sich rein an den Gegebenheiten orientiert. Dabei ist Machados Haltung nicht ohne Ironie¹⁸³. Es geht ihm jedoch weniger um die persönliche Befindlichkeit als vielmehr um das Erfassen der Essenz Spaniens, was mit seinem sehr zurückgenommenen, sparsamen Stil korrespondiert. Die Komplexität des Themas kann schwer in Worte gefasst werden. Machado geht daher den Weg, den Gegenstand auf ein Minimum zu reduzieren, um ihn von sonstigen Vorannahmen zu befreien und um ihn in der Dualität zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktheit dem Leser zu überlassen.

3.2.2 Die ikonische Qualität der Landschaftsbeschreibungen Machados

Die Kraft der Evokation, die die Landschaftsbeschreibungen Machados hervorrufen, liegt an ihrer bildhaften Qualität. Die materielle und konkrete Welt Kastiliens nimmt bei Machado einen hohen Stellenwert ein¹⁸⁴. Machado lässt sich ganz auf die ländliche Welt ein, ohne dabei die reflektierte Perspektive aufzugeben. Er konzentriert sich auf Alltägliches, wie etwa die Weizenfelder, die er in ein unaufdringliches Bild fasst. Sein Blick auf die Landschaft lässt sich aufgrund seiner Direktheit und Transparenz beinahe als naiv beschreiben. Machado unterzieht die beschriebenen Gegenstände einem strengen Prozess der Selektion¹⁸⁵. Die maßgebende Prämisse dabei ist der Grad der Repräsentativität.

¡Aquellos diminutos pegujales
de tierra dura y fría,
donde apuntan centenos y trigales
que el pan moreno nos darán un día! („Orillas del Duero“ (CII), V 9-12; Machado 2001 [1907-1917]: 112)

Machado arbeitet das Hauptmerkmal der kastilischen Landschaft heraus und assoziiert damit gleichzeitig die Arbeit der Bauern, die er mit einem ethischen Wert unterlegt, da auch die im „Vater unser“ formulierte Bitte um das tägliche Brot durchklingt¹⁸⁶.

Machado wählt eine bewusst einfache Stilebene, die ohne viel Übertragungsleistung und daher auch vom einfachen Volk verstanden werden kann. Das führt dazu, dass für

¹⁸³ „Pero la visión de Machado no deja de ser satírica e incluso burlona. Se burla precisamente de ese orgullo de la España tradicional que sólo ve bellezas en las glorias del pasado. [...] Y de esta manera, Machado lucha con su poesía para libertar a un público, cegado por la tradición y por el patriotismo.“ (Predmore 1981: 153-153).

¹⁸⁴ „El poeta presenta una imagen de la tierra tanto en su visión directa de la naturaleza – contemplada desde distintas perspectivas – como a través de su gente: paisaje y paisanaje. De ahí que cobren importancia otros poemas que, sin ser tan descriptivos revelan otros aspectos de la tierra: la desolación de esos campos y las duras condiciones de vida de quienes viven de ellos.“ (Vila-Belda 2004: 132).

¹⁸⁵ Zu Machados Poetik vgl. Alvar (1990: 57-94). Alvar geht besonders auf die Aspekte der Selektion und die Stilfigur der Metapher als Prinzipien in Machados Poetik ein.

¹⁸⁶ Die christliche Linie durchzieht Predmores gesamte Analyse: „Machado ha descubierto en los campesinos trabajadores de Soria las virtudes cristianas tan necesarias para la regeneración moral y el bienestar social de su país.“ (Predmore 1981: 156).

das spanische Publikum die Landschaft schnell und unmittelbar präsent wird. Die Landschaftsbeschreibungen geben den spontanen unmittelbaren Prozess der Wahrnehmung auf der denominativen Ebene wider, wobei Machado hierbei eine große Sensibilität beweist. Der Prozess der Beschreibung entspricht einer Externalisierung der kastilischen Landschaft. Dieser Schritt ist die Voraussetzung bzw. geht einher mit dem subjektiven Erfassen der Landschaft um Soria.

Die Landschaftsbeschreibungen in den Gedichten Machados im Band *Campos de Castilla* erfüllen zwei Zielsetzungen: Zum einen sind die Bilder klar und logisch erfassbar, zum anderen aber auch von einem emotiven Wert geprägt, der mehr durch das intuitive Erfassen als durch den logischen Zugang greifbar wird. Das Betrachten der Landschaft Sorias bewirkt eine emotionale und intellektuelle Identifikation mit der Landschaft bzw. mit der durch das Betrachten der Landschaft hervorgerufenen Vision von Kastilien. Die Landschaft dient aber nicht als illustrativer Vorhang, um eine bestimmte Stimmung zu erzeugen. Die Landschaft bleibt bei Machado stets ein eigenständiger Gegenstand. Der ästhetische Blick auf die Landschaft wird gleichzeitig zu einem geschichtlichen Blick auf die Nation. Dies gilt auch für die Phase, in der Machado die zentralspanische Landschaft aus der Erinnerung heraus beschreibt. Stets kreiert er ein konkretes Bild, das mit einer emotionalen und ideellen Interpretation verschränkt ist¹⁸⁷.

Im Zyklus „Campos de Soria“ (CXIII) (Machado 2001 [1907-1917]: 135-140) beschreiben die Teile I-V die konkrete Landschaft im Ablauf der Jahreszeiten, beginnend im Frühling und endend im Winter. Dabei fällt auf, dass in diesen Strophen das lyrische Ich völlig unmarkiert spricht und die Objekte aus der auktorialen Perspektive und in einem sachlichen Ton benannt werden.

Al empezar abril está nevada
la espalda del Moncayo;
el caminante lleva en su bufanda
envueltos cuello y boca, y los pastores
pasan cubiertos con sus luengas capas. (V 8-12)

Die Beschreibung ist neutral und selbst wenn der Berg Moncayo benannt und bei der Erwähnung der Menschen in der Landschaft der direkte Artikel verwendet wird, so als wären die Personen bekannt, ist das gesamte Bild der Landschaft dennoch unbestimmt

¹⁸⁷ Die Beobachtung Cardwells (1984: 13): „Machado establishes [...] a basic harmony between the landscape and national character. At times people and landscape become virtually one.“ ist dahingehend zu modifizieren, dass Beobachter und Landschaft zwei getrennte Entitäten bleiben, jedoch die Geschichte Kastiliens beim Anblick der Landschaft vorstellbar, praktisch greifbar und plastisch wird und sich der Beobachter mit Land und Geschichte identifiziert. Unterstützt wird der Prozess indem Machado „finds individual pointers to collective character in towns, buildings and landscapes.“ (Cardwell 1984: 13).

genug, um als prototypisch klassifiziert zu werden. Machado erreicht damit einen hohen Grad an Allgemeingültigkeit. Der gleichmäßige Rhythmus, der sich aus Versen, die im *endecasílabo* gehalten sind, ergibt, und der nur zur besonderen Betonung durch einen Vers im *hepasílabo* unterbrochen wird, unterlegt den Bildeindruck mit dem Gefühl von Ruhe, Frieden und Stille. Des Weiteren vermitteln die einzelnen Strophen kleine Skizzen, angefangen von den grünen Wiesen und grauen Anhöhen über die Menschen bis hin zu den gepflegten landwirtschaftlichen Nutzflächen, die immer wieder von der natürlichen Vegetation durchzogen sind, gleich einem Puzzle, insgesamt einen umfassenden Eindruck, der sich aus den unterschiedlichen Bereichen des Lebens zusammensetzt.

Die Bildqualität intensiviert sich zunehmend, indem der physische Raum durch Vergleiche poetisiert wird: „los trozos/ de verde obscuro en que el merino pasta,/ entre plomizos peñascales, siembran/ el sueño alegre de infantil Arcadia.“ (V 15-18) oder „las plebeyas figurillas,/ que el lienzo de oro del ocaso manchan“ (V 29-30). Das lyrische Ich wendet sich, und das ist ungewöhnlich innerhalb der Sammlung *Campos de Castilla*, an die Rezipienten, die dadurch intensiv miteinbezogen werden. „Mas si trepáis a un cerro y veis el campo/ desde los picos donde habita el águila“ (V 31-32). Machado nimmt die von ihm so bevorzugte erhöhte Position ein, von der aus die Landschaft vollkommen überschaubar ist. Es wird ein Breitbandformat aufgebaut, bei dem sich in den verschiedenen Bildsegmenten unterschiedliche Zeitabschnitte und Aspekte des Lebens zu einem umfassenden Landschaftsbild verbinden. In diese Synthese fließen auch die unterschiedlichen emotionalen Befindlichkeiten, die die Jahreszeiten hervorrufen, mit ein. Durch die Beschreibung der vier Jahreszeiten und das ihnen entsprechende Landschaftsbild, das mit Szenerien aus dem Alltag durchwirkt ist, baut sich beim Rezipienten eine persönliche und geerdete Beziehung zu Kastilien auf.

Der sechste Teil des Zyklus ist von der konkreten Umgebung losgelöst und bindet die Erfahrung des Verfalls auf einer abstrakten, aber dennoch bildlichen Ebene ab: „con su castillo guerrero/ arruinado, sobre el Duero;/ con sus murrallas roídas/ y sus casas denegridas!“ (V 81-84). Der Wechsel der Ebenen wird auch durch die veränderte Metrik zum *octosílabo* markiert. Hier wird die Quintessenz Kastiliens herausdestilliert.

Ab dem siebten Abschnitt wird zusammen mit dem herkömmlichen Versmaß auch wieder die schon von den Teilen eins bis fünf vertraute Ästhetik verwendet. Die Identifikation steigert sich zunehmend. Für die ikonische Qualität bedeutet dies eine Intensivierung ihrer Wirkung. Die Redundanz in der Wortwahl verstärkt den Effekt der

Typisierung und lässt, ähnlich wie bei Azorín, den Rezipienten genügend Freiraum, dieses prototypische Bild individuell auszumalen. Bei Machado kommt aber auch die Wirkung zum Tragen, dass das Kastilienbild in seiner typischen Skizzierung bestehen bleibt und mehr Gewicht auf die emotionale Identifikation gelegt wird. Dies zeigt sich an Formulierungen wie: „He vuelto a ver los álamos dorados,/ álamos del camino en la ribera/ del Duero“ (V 113-115). Dies erzeugt den Effekt, dass die Landschaft um Soria, der kriegerischen Vergangenheit, des benannten Verfalls in der Gegenwart, der Klippen und Felsen zum Trotz ein Kastilien bleibt, das die Qualität eines sperrigen, unpraktischen aber dennoch geliebten Gegenstandes besitzt. Die Einfachheit der Sprache, die durch die Identifikation des betrachtenden Subjekts mit der Landschaft emotional aufgeladen wird, führt zu einer Sinngebung, die über die Alltagssprache hinausweist. Das bedeutet, dass keine Distanz und keine Scheu gegenüber der Landschaft aufgebaut wird, sondern dass jeder Spanier dieses Bild annehmen und als sein Eigen betrachten kann. Den scharfen Konturen des Kastilienbildes wird durch das affektive Verhältnis zu Kastilien die schneidende Wirkung genommen, obwohl sie intellektuell durchaus erfasst werden können. Damit erfüllen die Landschaftsbeschreibungen in den Gedichten Machados eine starke Identität stiftende Funktion auf der Ebene des Alltäglichen und Vertrauten. Auch ist dieses Bild der kastilischen Identität nicht schöngefärbt, sondern erkennt die desolate Realität durchaus an. Doch ein Auflehnen gegen die Umstände ist nicht impliziert, gleichwohl wie Eltern ihr Kind auch ob einer bösen Tat nicht verstoßen. Machados Kastilienbild ist stark von dieser Elternliebe geprägt, die aus der Identifikation mit dem Vaterland erwächst. Es ist Machados unbedingtes Bejahen der Wurzeln, die ihn dazu veranlassen, zu Kastilien zu stehen und ihm die Treue zu halten.

Die Bildqualität besteht bei Machado darin, dass er, ausgehend von der konkreten Realität, die Bilder bis auf das Minimum reduziert und diese asyndetisch aneinander reiht. Dabei hat jedes einzelne Bild der Montage einen Eigenwert an sich, die zusammen einen vielschichtigen Gesamteindruck mit einer in die Tiefe gehenden Perspektive erzeugen. Dieser Gesamteindruck ist natürlich eine Interpretation Machados, da auch die präsentierten Ausschnitte und die Art der Darstellung vorher einen Selektionsprozess durchlaufen haben. Aber Machado oktruiert seine Vorstellung niemanden auf, sondern bleibt, gerade was die Wiedergabe der Landschaft anbelangt, auffallend zurückhaltend und gesteht dem Leser großen Freiraum in der

Weiterentwicklung der Bilder zu. Machado schreibt in *Proverbios y cantares* (CXXXVI)

I

Nunca perseguí la gloria
ni dejar en la memoria
de los hombres mi canción;
yo amo los mundos sutiles,
ingrávidos y gentiles
como pompas de jabón.
Me gusta verlos pintarse
de sol y grana, volar
bajo el cielo azul, temblar
súbitamente y quebrarse. (Machado 2001 [1909-1917]: 215)

In den Landschaftsbeschreibungen setzt Machado diesen Anspruch ästhetisch um. Er sucht nicht den pompösen Eindruck, nicht die Verwirrung der Sinne der Rezipienten durch intensive Eindrücke oder eine ausgefeilte rhetorische Gestaltung, sondern Machado zeichnet die Landschaft Sorias leicht und schimmernd, Seifenblasen gleich. Der Reiz der Landschaftsbeschreibungen Machados liegt im Minimalismus begriffen. Es gelingt Machado, den Moment festzuhalten, ohne den Bildeindruck zu verfestigen. Im Gegenteil, die Leserschaft ist ob der einfachen Bilder dazu angehalten, ihren interpretativen Teil beizutragen. Die Bilder müssen beim Rezipienten ein Nachleben entwickeln. Dies können sie auch, da der Rezipient in der Lage ist, dieses Bild, das die Quintessenz der Landschaftserfahrung darstellt, anzunehmen und sich emotional affizieren zu lassen. Indem Machado sich auf die Dingwelt, die eine konkrete Realität repräsentiert, konzentriert, dabei aber mit leisen Tönen operiert, nicht versucht, sich mit allen Mitteln im Gedächtnis der Leserschaft festzusetzen, eröffnet er einen Freiraum für den Rezipienten und seine Gedichte können langfristig ihre Wirkung entfalten. Auf Grund der fehlenden Theatralität der Bilder wird dem Leser kein fremdes subjektives Erleben offeriert, sondern es bietet sich ihm die Möglichkeit, sein persönliches Kastilien zu erkunden und als seine Heimat anzuerkennen. Die Reduziertheit der Bilder führt dazu, dass sie sich nicht abnützen. Die konkrete, aber dennoch ätherische, Landschaftsdarstellung lädt dazu ein, die beschriebene Landschaft während des Lesens immer wieder neu entstehen zu lassen. Der Akt des Wiedererschaffens geht mit der Identifikation des Lesers mit der Landschaft einher. Aufgrund dieses Prozesses ist die kastilische Landschaft dem konkreten Raum und der messbaren Zeit entzogen. Sie wird zu einem Raum des inneren Erlebens. Dies wird auch an folgendem Gedicht deutlich, das zwar die andalusische Landschaft beschreibt, aber die ästhetischen Prinzipien von Machados Lyrik in dieser Schaffensperiode deutlich werden lässt.

(NOVIEMBRE 1913) (CXXIX)

- Un año más. El sembrador va echando
la semilla en los surcos de la tierra.
- 3 Dos lentas yuntas aran,
mientras pasan las nubes cenicientas
ensombreciendo el campo,
- 6 las pardas sementeras,
los grises olivares. Por el fondo
del valle el río el agua turbia lleva.
- 9 Tiene Cazorla nieve,
y Mágina, tormenta,
su montera, Aznaitín. Hacia Granada,
- 12 montes con sol, montes de sol y piedra. (Machado 2001 [1907-1917]: 200)

Das Bild, das Machado darbietet, wirkt gleichsam eingefroren. Zwar beginnt es mit einer zeitlichen Einordnung, doch handelt es sich hierbei um eine zyklische Einordnung, so dass keine nähere Bestimmung des Kontextes möglich ist. Es ist im Grunde ein zeitloser, sich immer wieder wiederholender Ablauf des stets Gleichen. Dazu passt auch, dass im Vorgang des Säens zwar etwas geschieht, sich aber nichts ereignet. Diese pessimistische Grundstimmung wird durch die dunklen Farben untermalt. Die Natur scheint sich in einem statischen, gleichsam erstarrten Zustand zu befinden. Machado bedient sich einer einfachen unprätentiösen Sprache. Die Begriffe werden nicht näher spezifiziert, sondern lediglich angetippt. Die Isotopie der Stille und Beklemmung wird durch die Metrik und Syntax zusätzlich herausgearbeitet, wie zum Beispiel in Vers 3, in dem ein *heptasílabo* die *endecasílabos* unterbricht und sich der Rhythmus entsprechend verlangsamt. Im darauf folgenden Vers wird das die Wolken modifizierende Adjektiv „cenicientas“ durch die Endstellung besonders betont, während in den drei folgenden Versen, die Betonung jeweils am Versanfang liegt: „ensombreciendo“, „pardas“ und „grises“. Das Gestaltungsprinzip der Anfang- bzw. Endstellung wiederholt sich auch in Vers 9 und 10 durch „nieve“ bzw. „tormenta“. Die Beschreibung der Natur orientiert sich stark an der Oberfläche und wirkt dadurch, zusätzlich zur Semantik der dem Menschen feindlich gestimmten Natur, unwirtlich und unzugänglich. Der Leser erhält wenig Informationen, an denen er sich festhalten kann.

Machado betont in den Gedichten, in denen er die Landschaft Soria aus der Erinnerung heraus beschreibt, das innere Erleben der Landschaft, indem er sich viel stärker auf sinnliche Eindrücke bezieht, als dies bei den intellektuelleren Gedichten aus der Zeit in Soria selbst der Fall ist. Begriffe wie „olivares“, „río“, „sol“ oder „piedra“ sind nicht weiter reduzierbar. Der Leser ist gefordert, die Einfachheit der begrifflichen Landschaftsbeschreibung anzunehmen und diese mit Vorstellungen aus dem eigenen Fundus zu füllen. Machado bleibt auf der empirischen Ebene, Emotionen stellen sich

eventuell beim Rezipienten, nicht aber beim lyrischen Ich ein. Dadurch, dass der Bereich des Gefühlshaushalts ausgespart bleibt und daher nicht über den Rezipienten verfügt wird, dennoch aber eine Grundstimmung übermittelt wird, bietet diese Momentaufnahme zahlreiche Punkte, an denen die Imaginationskraft des Lesers anknüpfen und das Kastilienbild zu einem ganz persönlichen Kastilienbild werden kann. Zur ikonischen Qualität der Landschaftsbeschreibungen gehört auch das Chiffrieren von Elementen aus der Natur, deren denotative Aussage von ihrer repräsentativen Bedeutung zurückgedrängt wird. Das Leben im Allgemeinen wie auch die Geschichte Kastiliens im Besonderen werden durch den Filter der kastilischen Landschaft gesehen. Der Fluss steht für den Weg, die historische Entwicklung Kastiliens und den zeitlichen Verlauf im Allgemeinen. Das Einmünden des Flusses in das Meer symbolisiert das Auflösen der Materialität. Machado misst dem Tod aber nicht grundsätzlich eine negative Bedeutung bei. Die Eiche steht für die Zeitspannen, in der im Namen der kastilischen Krone ein Weltreich erobert wurde. Dabei steht die imposante und stabile Gestalt des Baumes für die Qualität des kastilischen Charakters, der dies zu bewerkstelligen vermochte. Die kleinere Steineiche wiederum repräsentiert das alltägliche, karge Leben unter extremen klimatischen Bedingungen und symbolisiert einen anderen Aspekt des kastilischen Charakters.

(CXXI)

Allá, en las tierras altas,
por donde traza el Duero
su curva de ballesta
en torno a Soria, entre plomizos cerros
y manchas de ráidos encinares,
mi corazón está vagando, en sueños... (Machado 2001 [1907-1917]: 182)

Mit fast den gleichen Worten wie schon in „A orillas del Duero“ wird die Symbolkraft des Flusses Duero wieder aufgegriffen, was im Verlauf der Lektüre des Gedichtbandes zu einem Einschleifen des Kastilienbildes im Gedächtnis des Lesers führt. Es wird das zentrale Merkmal des kriegerischen Charakters anhand des Flusses dargestellt. Der Fluss Duero dient der Repräsentation und der Evokation der Zeiten der erfolgreichen territorialen Expansion. Der gegenwärtige Verfall Kastiliens ist gleichzeitig im Symbol der zerschundenen Steineichen im gleichnamigen Gedicht „Las encinas“ (Machado 2001 [1907-1917]: 115-118) präsent.

joh tú, robusta y serena,
 eterna encina rural
 de los negros encinares
 de la raya aragonesa
 y las crestas militares
 de la tierra pamplonesa; (V 88-93)

Neben der Interpretation der Geschichte dienen Elemente der Natur auch dazu, seelische Zustände des lyrischen Ichs auszudrücken¹⁸⁸. Im Gedicht „A un olmo seco“ (Machado 2001 [1907-1917]: 173-174) stellt die halb verrottete Ulme, die noch einmal austreibt, das Analogon zum kranken Körper seiner Frau Leonor dar. Die Gedichte Machados verweisen auf eine große Beobachtungsgabe und Sympathie für die Natur, die über den Diskurs der Landschaft der Generation von 1898 hinausgeht.

3.2.2.1 Die Instrumentalisierung Sorias als prototypische Repräsentation der kastilischen und spanischen Identität

Wie aus den bereits angeführten Zitaten hervorgeht, wird die kastilische Landschaft in der Sammlung *Campos de Castilla* semantisch äußerst redundant beschrieben, was einen starken Memorierungseffekt zur Folge hat. Die Beschreibungen konzentrieren sich auf die physischen und botanischen Merkmale der fast menschenleeren Landstriche der spanischen Meseta. Das liegt an der oben beschriebenen Reduktion der sinnlich wahrnehmbaren Welt auf ein Minimum. Die emotionale Qualität des Kastilienbildes macht ein über den visuellen Eindruck hinausgehendes intuitives Erfassen der Landschaft von Seiten des Lesers erforderlich. In den weniger von persönlichen Erinnerungen durchzogenen Gedichten Machados geht das Betrachten der Landschaft rund um Soria mit Reflexionen über die geschichtliche Entwicklung Kastiliens einher. Für Machado repräsentiert Soria Kastilien und Kastilien Spanien. Die Motivation, die hinter den Gedichten steht, ist es, den Puls der Zeit zu erspüren und zu kommunizieren. Dabei steht der Gegensatz zwischen der glorreichen Vergangenheit und der gegenwärtigen Rückständigkeit und dem Verfall im Mittelpunkt.

Die intellektuelle Beschreibung der kastilischen Landschaft erfolgt dominant in der Semantik des Krieges. Die gefühlte Verbindung des Individuums zur Landschaft verschränkt sich mit der historisierenden Perspektive. Die Landschaft kann in diesem Punkt nicht ohne den Aspekt der Zeitlichkeit bzw. der Aufhebung der Zeitlichkeit

¹⁸⁸ Krogh (2001: 23) verweist auf den kulturellen Symbolgehalt von ‚encinas‘: „Through the literary tradition’s constant dialogue with the landscape, certain aspects, features, or elements of the landscape become established as symbols not only within the tradition, but also in the collective memory or consciousness and therefore the conscious of each individual“.

betrachtet werden. In die ästhetische Sichtweise mischen sich automatisch Reflektionen über die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft Spaniens.

Dabei wird die Geschichte Spaniens nur in wenigen Gedichten, wie zum Beispiel in „Orillas del Duero“ explizit ausgesprochen. Doch auch hier erfolgt die Erzählung nicht unvermittelt, sondern über die Landschaftsbeschreibung: „las serrezuelas calvas por donde tuerce el Duero/ para formar la corva de ballesta de un arquero/ en torno a Soria – Soria es una barbacana,/ hacia Aragón, que tiene la torre castellana –.“ (V 19-22). Oftmals konstatiert Machado einfach nur: „Castilla del dolor y de la guerra“ („Orillas del Duero“ V 24) oder „por entre grises peñas,/ y fantasmas de viejos encinares,/ allá en Castilla, mística y guerrera,/ Castilla la gentil, humilde y brava,/ Castilla del desdén y de la fuerza“ (Gedicht CXXV, V 4-8, Machado 2001 [1907-1917]: 187-188). Die Stilisierung geschieht auch über die Emblematisierung der Bäume als Chiffre für bestimmte Charaktermerkmale, die den Verlauf der spanischen Geschichte prägten: „El roble es la guerra, el roble/ dice el valor y el coraje,/ rabia innoble/en su torcido ramaje;“ („Las encinas“ V 11-14). Dies ist weniger als Humanisierung der Natur zu sehen, sondern als die Abstrahierung von der Narration der Historie und als die Ästhetisierung des Identitätsdiskurses. Es geht Machado nicht so sehr um die Konstruktion einer der konservativen Ideologie anhängenden Interpretation der Vergangenheit, sondern Machados Anliegen ist es, das, was er als Wirklichkeit wahrnimmt, bis zur letzten, nicht weiter reduzierbaren Form zu verfeinern und in seiner Essenz darzustellen. Machado wählt die Bäume als Verkörperung spanischer Qualitäten, da ihre Wurzeln tief in die Erde reichen und ihr Alter das eines Menschenlebens weit überschreitet. In ihnen ist das, was Spanien ausmacht, gespeichert. Für Machado repräsentiert die Steineiche das ursprüngliche Wesen Spaniens am unverfälschtesten. Er expliziert dies im Gedicht „Las encinas“ ab Vers 78: „El campo mismo se hizo/ árbol en tí, parda encina“. Die Charaktereigenschaften der Steineiche werden mit folgenden Adjektiven definiert: „siempre firme, siempre igual/ impasible, casta y buena,/“ (V 86-87), „robusta y serena/ eterna encina rural“ (V 88-89). Die Kontinuität, die Machado in diesem Gedicht in die Steineiche einschreibt, beschränkt sich nicht nur auf den zeitlichen Verlauf der geschichtlichen Entwicklung der spanischen Nation, sondern auch auf die räumliche Ausdehnung des spanischen Territoriums. Machado folgt dem historischen Verlauf der geographischen Ausdehnung des christlichen Einflussbereichs im Zuge der Reconquista: Aragón, Pamplona und Extremadura (V 91, 93-94), die für ihn den Kern der spanischen Nation und des daraus

hervorgegangenen Imperiums darstellen: „de Castilla, que hizo a España“ (V 95). Die Gebiete von Altkastilien und die der Krone von Aragonien bilden den kulturellen Kern Spaniens, der die geschichtliche Entwicklung maßgeblich beeinflusst hat. Machado nimmt wie die anderen Schriftsteller der Generation von 1898 zwar in gewissem Maße Rücksicht auf die regionalen kulturellen Unterschiede, aber auch für ihn steht Kastilien metonymisch für Gesamtspanien. Damit reiht Machado sich in die Gruppe derjenigen ein, die für eine homogene kastilische Identität plädieren, ohne aber die Existenz anderer regionaler Identitäten zu negieren. Deutlich wird dies an der Fortführung der Emblematisierung der Steineiche, die das gesamte spanische Territorium umfasst: Toledo (V 101), Santander (V 103), Córdoba (V 106), Madrid (V 107). Die Rückkehr zu Madrid wird in diesem Gedicht auch dazu genutzt, das höfische und das ländliche Kastilien gegeneinander zu kontrastieren: „tan hermoso, tan sombrío/ con tu adustez castellana/ corrigiendo,/ la vanidad y el atuendo/ y la hetiquez cortesana!...“ (V 109-113). Machado ergreift eindeutig Partei für das ländliche Kastilien, das er als unverfälscht ansieht, und erteilt damit der höfischen, die Politik bestimmenden Schicht eine Absage. Machado geht damit mit der gängigen Haltung der Generation von 1898 konform. Jedoch kommt auch an dieser Stelle des Gedichts weniger die ideologische Färbung und der Gedanke der Konstruktion einer Identität zum Ausdruck, was man Azorín viel eher unterstellen mag, als vielmehr Machados Bestreben, dasjenige Spanien im Kern zu erfassen, das nicht vom Streben nach höfischem Glanz und von gesellschaftlichem Benehmen korrumpiert ist. Auch wenn Machado in anderen Gedichten den Bruder- bzw. Vätermord aus Neid und Habgier heraus thematisiert und damit ein schlechtes Menschenbild zeichnet, vor allem in „Por tierras de España“ (Machado 2001 [1907-1917]: 106-107), ist für ihn dennoch der Bauer das Sinnbild der kastilischen Rasse.

3.2.2.2 Die Kohärenz zwischen der kastilischen Landschaft und seinen Bewohnern

Im Gedichtsband *Campos de Castilla* versucht Machado, in der Ideologie der Generation von 1898, die Substanz des spanischen Wesens herauszudestillieren. Dabei geht Machado den von Unamuno vorgezeichneten und auch von Azorín aufgegriffenen

Weg der *intrahistoria* und folgt der von Unamuno in den fünf Essays *En torno al casticismo* (1895) dargelegten Einheit von Mensch und Landschaft¹⁸⁹.

Machado zeichnet in seinen Gedichten das Bild vom archetypischen Bauern, der organisch in seine Umgebung eingebettet ist und der sich mit seiner natürlichen Umgebung in Einklang befindet¹⁹⁰. Im Gedicht „Por tierras de España“ (XCIC) (Machado 2001 [1907-1917]: 106-107) arbeitet Machado die Korrespondenz zwischen Mensch und Natur deutlich heraus. Sowohl der Natur als auch der Landschaft wird ein kriegerischer Charakter unterstellt: „y su despojo aguarda como botín de guerra“ (V 2) und „El numen de estos campos es sanguinario y fiero;“ (V 25). Die Einheit zwischen Mensch und Natur wird während des ganzen Gedichtes über immer wieder herausgestellt. Der Mensch ringt der Umwelt Lebensraum ab, die Umwelt zeigt sich dem Menschen gegenüber als feindlich¹⁹¹. Dies ist eine Konstante, die die Entwicklung Kastiliens und seiner Bewohner über Jahrhunderte hinweg geprägt hat. Der zeitliche Bogen erstreckt sich von „antaoño“ (V3) über „Hoy“ (V 5) bis in die Zukunft „Veréis“ (V 29). Der zeitliche Verlauf des Gedichts geht einher mit einem Heranzoomen des Blickes an den Landbewohner. Erst werden noch allgemeine Aussagen über seinen Lebensstil getroffen, dann seine Herkunft näher erläutert, ehe in der vierten Strophe in einer Nahaufnahme das Gesicht des Menschen skizziert wird. Dies geschieht durch eine extreme Häufung von Adjektiven. Damit steht diese deskriptive Strophe in Kontrast zu den übrigen, im narrativen Duktus gehaltenen Strophen. Dabei richtet sich das Augenmerk vorrangig auf die Augen, den Spiegel der Seele. Und die Seele ist mit Schuld beladen. Machado benennt die Schuld des Menschen mit „los siete pecados capitales“ (V 20) und mit „la sombra de Caín“ (V 32). Wie der Mensch ist auch die Landschaft von Gott verlassen. Konkret benannt wird dies mit „son tierras para el águila, un trozo de planeta“ (V 31) und der kriegerischen Energie, die direkt aus der Landschaft hervorgeht: „veréis agigantarse la forma de un arquero,/la forma de un

¹⁸⁹ Vila-Belda arbeitet am Gedicht „Orillas del Duero“ (204: 143-145) die Relation zwischen Natur und Mensch heraus. „La presencia de detalles geológicos se hace más evidente al contrastarla con las figuras humanas. Unas veces están representadas por gente humilde del campo [...] o por seres marginales [...]. Encarnan la continuidad eterna, a la manera unamuniana, de los seres antiheroicos frente a los personajes de la historia [...]. El heroísmo de estas figuras sirve como contraste para denunciar la postración del presente.“ (Vila-Belda 2004: 145).

¹⁹⁰ Vgl. dazu auch Serrano Poncela (1954: 165-169).

¹⁹¹ Hierin besteht ein deutlicher Unterschied zu Unamuno, der die Natur und den Menschen in einen sehr engen und wechselseitig befruchtenden Zusammenhang stellt: „Así es como concurren a concurdo el hombre, humanizando con su labor a la Naturaleza, y ésta naturalizando de rechazo y como en pago al hombre, y así es como nos hacen vislumbrar el ideal de un hombre enteramente natural en comunión íntima con una naturaleza, a la que podemos llamar ya humana.“ (Unamuno 1966 [1902]: 59).

inmenso centauro flechador.“ (V 27-28)¹⁹². Dieses Bild wird auch im Gedicht „Un loco“ (CVI) wieder aufgegriffen und erneut mit dem Bewohner der Landschaft eingeführt.

UN LOCO (CVI)

Es una tarde mustia y desabrida
de un otoño sin frutos, en la tierra
estéril y raída
donde la sombra de un centauro yerra.

Por un camino en la árida llanura,
entre álamos marchitos,
a solas con su sombra y su locura,
va el loco, hablando a gritos.

Lejos se ven sombríos estepares,
colinas con malzas y cambrones,
y ruinas de viejos encinares,
coronando los agrios serrijones.

El loco vocifera
a solas con su sombra y su quimera.
Es horrible y grotesca su figura;
flaco, sucio, maltrecho y mal rapado,
ojos de calentura
iluminan su rostro demacrado.

Huye de la ciudad... Pobres maldades,
misérrimas virtudes y quehaceres
de chulos aburridos, y ruindades
de ociosos mercaderes.

Por los campos de Dios el loco avanza.
Tras la tierra esquelética y sequiza
- rojo de herrumbe y pardo de ceniza -
hay un sueño de lirio en lontananza.

Huye de la ciudad. ¡El tedio urbano!
- ¡Carne triste y espíritu villano!

No fue por una trágica amargura
esta alma errante desgajada y rota;
purga un pecado ajeno: la cordura,
la terrible cordura del idiota. (Machado 2001 [1907-1917]: 123-124)

Die Landschaft und ihre Bewohner, die Erde und der Mensch stehen in Konkordanz zueinander. Die zwischen ihnen herrschende Solidarität wird in der Ideologie der

¹⁹² Hier tritt ein wesentlicher Unterschied zwischen Machado und Unamuno zutage. Während Machado im genauen Beobachten verweilt, inszeniert Unamuno die kastilische Landschaft als metaphysische, gottesähnliche Kraft, wie das Gedicht „Castilla“ besonders deutlich zeigt. Es geht hier keinesfalls um Kritik und die Last der Vergangenheit, sondern die Isotopie der Erhöhung manifestiert sich im mehrmals gebrauchten Verb „levantar“ und in den Substantiven „cielo“, „cima“, „cumbre“, „ara gigante“ und im Adjektiv „alto“. Außerdem wird die Vergangenheit als „noble antaño“ bezeichnet. Die Metapher „rugosa palma de tu mano“, die oftmals in den Schriften Unamunos für Kastilien gebraucht wird, kommt zum einen die Vermenschlichung der Landschaft und zum anderen die Geborgenheit, die die kastilische Erde spendet, zum Ausdruck. Damit wird das Vaterland Kastilien in die Nähe Gottes gerückt, die beide den Aspekt der Fürsorge verkörpern. Diese metaphysische Überhöhung ist bei Machado niemals aufzufinden. Das Kräfteverhältnis zwischen Mensch und Erde fällt deutlich zugunsten der „tierra de Castilla“ aus. Zwar ist auch bei Machado die Landschaft ein mindestens ebenbürtiger, manchmal auch nicht ganz auszulotender Kommunikationspartner, jedoch bleiben sowohl Mensch auch auch Landschaft in der Immanenz verhaftet.

Generation von 1898 durch die Geschichte bewiesen. Diese ist aber problematisch, da im Modell der 1898er das, was erklärt werden soll, die Geschichte, als Beweismaterial als von vorneherein bestätigt angenommen wird.

Interessanter als der historisierende Diskurs ist bei Machado die Zeichnung eines prototypischen Landbewohners, an dem für den Rezipienten die Essenz Spaniens anschaulich werden kann. Machado kann einen kastilischen bzw. spanischen authentischen Typen kreieren, da nach der damaligen gängigen Auffassung das Volk durch die ihnen allen gemeinen Wünsche und Hoffnungen, d.h. eine allen zueigene Grundstimmung charakterisiert ist. Ebenso wie Machado bei der Darstellung der Landschaft den letzten, nicht weiter reduzierbaren Gegenstand herausarbeitet, bezieht er sich in seinen Gedichten nicht abstrakt auf die Spezies Mensch, sondern bildet Einzelmenschen ab. Dabei bezieht er sich vorrangig auf das Gesicht, das er mit wenigen markanten Details so umreißt, dass es sich schnell in das Gedächtnis einprägt: „semblante enjuto“ („Por tierras de España“ (XCIX), V 15, Machado 2001 [1907-1917]: 106), „de pómulos salientes, las cejas muy pobladas“ (V 16). Die restlichen Adjektive beschreiben nicht nur die Oberfläche, sondern analog zur Darstellung der kastilischen Landschaft auch die animische Qualität: „pequeño, ágil, sufrido“ (V 13). Dies manifestiert sich am Menschen, hier synekdochisch an den Augen, die als „hundidos, recelosos, movibles“ (V 14) beschrieben werden. Daran lässt sich auf die Auffassung ablesen, dass die Geschichte nicht umfassend beschrieben werden kann, sondern dass man der Geschichte in ihrer Gänze erst im Menschen selbst ansichtig werden kann. Daher legt Machado Wert auf eine möglichst piktorale Beschreibung des Menschen und der Engführung des Menschen mit der Landschaft. So kann die Geschichte auch in der Landschaft geschaut werden und die Landschaft wird so zum Erinnerungsort und Identitätszeichen. Bei Machado steht trotz der Verallgemeinerung der Mensch in seinem Wert als Person im Vordergrund. Es geht ihm nicht um die Verbreitung ideologischer Positionen. Machados Motivation für die Abstrahierung des Wesens des spanischen Menschen liegt darin begründet, dass er die Atemporalität des spanischen Charakters herausarbeiten möchte. Es geht ihm um die Zeichnung von ewigen und unveränderlichen Eigenschaften des spanischen Volkes. Machados Auffassung zufolge, und auch damit reiht er sich in die gängige Meinung der Schriftsteller der Generation von 1898 ein, ist das Essentielle des spanischen Wesens nicht in der Stadt auszumachen, sondern im ländlich-volkstümlichen Bereich, der noch nicht von der Vermassung oder von fremden kulturellen Mustern verändert worden ist.

„Entre españoles, lo esencial humano se encuentra con la mayor pureza y el más acusado relieve en el alma popular.“ (Machado 1998 [1936]: 61). Hier tritt ein wesentlicher Unterschied zwischen Machado und Azorín zu Tage. Beide bilden ein prototypisches Bild vom ‚pueblo castellano‘. Während Azorín Blick stets von der Literatur geprägt ist und er die Bewohner hochgradig stilisiert, bemüht sich Machado, die Realität so zu sehen wie sie ist und stellt zentral die Armut und die Müdigkeit der Bevölkerung dar.

Wenn Machado darum bemüht ist, eine Typologie des Kastilischen zu erstellen, bedient er sich dramatischer Elemente, die an die Realität geknüpft sind, deren Details er aber übergenau herausarbeitet, so dass ein holzschnittartiges Relief entsteht, jedoch kein Portrait, das die Einzelheiten natürlich wiedergäbe. Dabei wiederholt sich die Zeichnung des Gesichts in den Gedichten. Auch im oben bereits zitierten Gedicht „Un loco“ ist das Gesicht des Verrückten „demarcado“ (V 18) und seine Augen werden mit „ojos de calentura“ (V 17) beschrieben. Die Landschaft ähnelt in der Beschreibung dem Körper des Narren: Die „tierra esquelética y sequiza“ (V 25) korrespondiert mit der dünnen, schrecklichen und grotesken Erscheinung des Menschen (V 15 und 16). Diese Zeichnung wiederholt sich auch im Gedicht „Fantasía iconográfica“ (CVII) (Machado 2001 [1917-1919]: 125-126). Die Haut ist blass (V 3), die Backenknochen hervorstechend (V 5), das Kinn spitz (V 5) und die Augen werden als „perspicaces“ (V 10) bezeichnet. Die lyrische Bildbeschreibung nimmt in der vierten Strophe in fast identischer Weise das Motiv des ‚dolorido sentir‘ auf, das auch Azorín im Essay „Las nubes“ in Anlehnung an *La Celestina* von Calixto gezeichnet hat.

Tiene sobre la mesa un libro viejo
donde posa la mano distraída.
Al fondo de la cuadro, en el espejo
una tarde dorada está dormida. (V 13-16)

Das Gedicht wird mit einer impressionistischen Landschaftsbeschreibung fortgeführt, die jedoch die Kargheit und das Asketentum, das der Landschaft inhärent zu sein scheint, in den Mittelpunkt rückt. Machados poetologische Richtlinie ist die existentielle Interpretation der Dinge und der Dialog mit ihnen¹⁹³. Serrano Poncela argumentiert weiter:

[E]l paisaje se le da siempre con dimensiones concretas y profundas; es decir, es un paisaje recortado en el espacio pero de intensa hondura en su dimensión interior. Detrás del árbol o la fuente hay otras múltiples resonancias, y estas resonancias conducen como en un juego de espejos de salón, a nuevos paisajes superpuestos, soñados o inventados en relación con el primero. (Serrano Poncela 1954: 177)

¹⁹³ Serrano Poncela (1954: 177): „la interpretación existencial de las cosas y la comunicación con ellas“.

Diesen Widerhall zu erspüren und auf das Spiel der Erweiterung des Landschaftsraums einzugehen, ist allerdings Aufgabe des Rezipienten. Ansonsten bleibt die Landschaft stumm. Da sich jedoch verschiedene Künste, besonders auch die Malerei, in die Diskussion um die spanische Identität einbrachten, begann sich im kulturellen Gedächtnis des an diesem Prozess beteiligten Personenkreises ein bestimmtes Bild von Spanien zu verfestigen. Dieser Unterbau regt zu einem Spiel der Wahrnehmung von Objekten und der Erfindung einer dazugehörigen Geschichte an.

3.2.2.3 Die Affinität zwischen Machados Kastilienbild und dem schwarzen Spanien Ignacio Zuloagas

Wie in der Literatur lassen sich auch in der Malerei Strömungen ausmachen, die darum bemüht sind, die Identität Spaniens zu benennen und diese zu stabilisieren (vgl. Calvo Serraller 1998a)¹⁹⁴. Das intellektuelle Leben um die Zeit der Jahrhundertwende ist von einer intensiven Diskussionskultur geprägt und gerade zur Jahrhundertwende gibt es zahlreiche ästhetische Affinitäten zwischen der bildenden Kunst und der Literatur. Manche Schriftsteller interessieren sich intensiv für die Malerei oder malen sogar selbst, wie z.B. Pío und Ricardo Baroja. Aber auch Maler wie Aureliano de Beruete oder der Katalane Santiago Rusiñol sind schriftstellerisch tätig. Es ist auffällig, dass sowohl die Schriftsteller als auch die Maler über eine relativ profunde Kenntnis der jeweils anderen Kunst verfügen und in engem Austausch stehen¹⁹⁵. Die Maler des regenerationistischen Lagers hängen der essentialistischen Auffassung an und versuchen daher den ‚Geist‘ Spaniens zu erfassen. Es geht einerseits um das Bewahren der Tradition, andererseits aber auch um das Erfassen des reinen und puren Spaniens durch die Entkoppelung von Identität und aktueller Zeitgeschichte¹⁹⁶. Dabei greifen die Maler analog zu den Schriftstellern auf die Geschichte ihrer Kunst zurück und stellen sich durch die Rezeption von Künstlern, von denen sie glauben, dass sie den spanischen Geist auf

¹⁹⁴ Vgl. Jurkevich (1999: 27-53) und Vela-Bilda (2004: 153-157).

¹⁹⁵ Arturo Colorado Castellary (1998: 10) stellt den Maler José Gutiérrez Solana in die Nähe des Schriftstellers Pío Baroja und illustriert dies am Beispiel des Bildes „Chozas de la Alhóndiga“ (1912): „La labor de Solana es paradigmática de las transferencias estéticas entre imagen y literatura. [...] Al mismo tiempo, es un tema que se inspira en el libro de J.M. Bernaldo de Quirós *La mala vida en Madrid* (1901) y se emparenta con las novelas de Pío Baroja de la trilogía de *La lucha por la vida* (1904)“.

¹⁹⁶ „Encontramos así tanto en la literatura como en la pintura las mismas características nacionales como expresión de la historia interna, la identidad colectiva, todas al servicio de un nacionalismo político.“ (Fox 1997: 171). Im Folgenden gibt Fox einen Abriss der spanischen Landschaftsmalerei und ordnet die Maler der Jahrhundertwende – Zuloaga, Beruete – in den Kontext der Bestimmung der nationalen Identität ein.

geniale Weise zum Ausdruck gebracht hätten – El Greco¹⁹⁷, Velázquez und Goya –, in eine Reihe mit ihnen. Es ist also gerechtfertigt, von einer Ästhetik der Generation von 1898 zu sprechen, die sich nicht nur auf eine Kunstgattung, sondern sich auf alle Sparten der Kulturproduktion bezieht, die darum ringt, das Alte mit dem Neuen kompatibel zu machen.

Literatura y pintura aparecen estrechamente vinculadas en este descubrimiento de lo castellano. [...] La contribución literaria – que fue fundamental y sirvió de inspiración para la aportación, algo posterior de las artes plásticas – se vio pronto secundada por la pintura y la escultura, jugando ambas un importante papel en la formulación del tópicos castellanista. Los viajeros y curiosos románticos no se habían detenido en Castilla. El pintoresquismo decimonónico se había orientado hacia otros escenarios de perfiles más amables que, como Andalucía, a lo largo del siglo, prácticamente iban a monopolizar el interés de los pintores. Lo castellano se consideraba antipictórico y antiartístico. (José Carlos Brasas Egido 1999: 364)

Im Zuge des Nationalismusgefühls aus einer subalternen Position heraus, die aber nicht eingestanden werden mag und kann, wird über die ikonographische Darstellung des Menschen auf dem Land und im Dorf ein neues Bild von Spanien geprägt, das sich aus der Reaktion auf den Verfall, aus der Kritik der politischen Entscheidungen und aus der Anklage von sozialen Problemen speist und das den höchsten Ausdruck von Authentizität in der asketisch-herben Oberfläche der kastilischen Landschaft findet. Da der Verlauf der Geschichte kritisiert und der Verfall Spaniens als eine Folge von politischen Fehlentscheidungen interpretiert wird, muss dem eine alternative Geschichtsschreibung entgegengesetzt werden. Maler, die sich mit dem ‚nationalen Problem‘ auseinandersetzen, wie Zuloaga, Solana¹⁹⁸ und auch Darío de Regoyos, machen die wahre Geschichte Spaniens an den Bauern, die als „los hombres del pueblo“ bezeichnet werden und damit den Begriff des Dorfes mit dem des Volkes verbinden, an ihren Gesten und an ihrem Blick fest bzw. bilden das Landleben in ihren traditionellen und stagnierenden Aspekten ab. Ihnen allen ist gemein, dass sie in ihrer Auseinandersetzung mit der spanischen Identität die kastilische Landschaft als Symbol der leibhaftigen Verkörperung eines abstrakten Konzepts stilisieren und sowohl in der Malerei als auch in der Literatur Kastilien zum Mythos erheben.

Abril analysiert im Essay „De la naturaleza al espíritu“ (1935) die spanische Kunstgeschichte gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Über die Ausprägung des Naturalismus in Spanien schreibt er:

¹⁹⁷ Besonders häufig wird auf das Gemälde *El entierro del Conde de Orgaz* (1586-1588) von El Greco bezug genommen. Hervorstechend sind die übersteigerten, grellen Farben, die extremen hell-dunkel Kontraste und die sich wild auftürmenden Wolken.

¹⁹⁸ Solana veröffentlichte 1920 ebenfalls ein Reisebuch unter dem Titel *España negra* als Hommage an Verhaeren und de Regoyos. (Brasas Egido 1999: 371).

Para muchos entendimientos primarios, decir «naturaleza» es decir «campo». Aquí, pues, deberíamos haber comenzado este ensayo, estudiando a los paisajistas. [...] El campo es una naturaleza demasiado pura; para llegar a él hace falta una elaboración mental que entonces, cuando se hablaba de volver en el arte a la naturaleza, no había madurado lo bastante; no se trataba a la sazón de ir precisamente a la naturaleza, sino más bien a eso que llamaban «la vida», entendiendo además, por ella, conforme ya hemos dicho, la vida de los trabajadores. [...] Como todas las reacciones históricas son por lo general de orden polémico y nacen casi siempre contra algo, también el empeño de los pintores de entonces había nacido más que por amor espontáneo a la naturaleza, por oposición a los maestros anteriores; su afán de natural era, por tanto, más banderín de combate que propósito auténtico de ver y descubrir las bellezas naturales. [...] El naturalismo fue, ante todo, y sobre todo en sus comienzos, un arte doctrinario, el primer vagido de un arte entremezclado con la cuestión social que había de llegar, antedando el tiempo, a la magnitud presente. [...] Puesto el español, por tanto, en la alternativa de tener que atender, por un lado, al imperativo de inspirarse en lo natural, y, por otro, al imperativo de inspirarse en los medios sociales de los trabajadores, había de resolver el problema poniendo su atención en la región y en las costumbres populares regionales; en los trabajadores de la tierra y en los trabajadores del mar; del mar de su región, del campo de su tierra. (zitiert nach Francisco Calvo Serraller 1998a, 216-217)

Die damalige Malerei der Gegenwart illustriert die Spaltung des Landes in ein der Moderne zugeneigtes Lager und Traditionalisten anhand der Farbgestaltung. Dabei stehen Sorolla für das helle, mediterrane und aufgeklärte Spanien und Maler wie Zuloaga oder Solana für das schwarze und rückständige Spanien, das aus der Perspektive der Romantik zum Antipoden der Moderne aufgewertet wurde. Über die Tradition der romantischen Berichte über Reisen nach Spanien wurde das Element des Unverständlichen, Rückständigen und daher Fremden sowie des Geheimnisvollen, das dadurch von großer Faszination war, kurz, das Bild des schwarzen Spaniens zur Quintessenz des Genuinen und Authentischen Spaniens erklärt. Vor allem Maler, die das traditionelle, ländliche Spanien thematisierten, bewegten sich ideologisch im selben Fahrwasser wie die Schriftsteller der Generation von 1898.

Lo que se jugaba, a través de esta oposición pictórica, era, ni más ni menos, que lo que había que entender como la genuina identidad española. ¿Cómo si no, sin aclarar cuál era el auténtico *genio* de España, ésta se podía *re-generar*? (Calvo Serraller 1998a: 225)

Eine der großen Strömungen der spanischen Malerei gegen Ende des 19. Jahrhunderts befasst sich mit der kritischen Abbildung der gegenwärtigen Realität Spaniens mit starker Konzentration auf Zentralspanien. Der Maler Zuloaga avancierte zum Künstler, der die Ideologie der Generation von 1898 kongenial umsetzte und die Essenz Spaniens bildnerisch zum Ausdruck brachte. Er trug dadurch wesentlich zur Entstehung und Verfestigung des Kastilienmythos bei. (Brasas Egido 1999: 367). Der ikonographische Gehalt der einschlägigen Gedichte Machados und ihre Affinität zur Malerei Zuloagas

um 1910 soll anhand zweier Gemälde Zuloagas herausgearbeitet werden: *Mujeres de Sepúlveda* (1909) und *Segovia* (1910)¹⁹⁹.



Ignacio Zuloaga y Zabaleta: *Mujeres de Sepúlveda*, 1909 (Ausschnitt)

Das Gemälde *Mujeres de Sepúlveda* zeichnet sich durch die Dominanz dreier Themengebiete aus, die miteinander um die Stadt herum einen harmonischen Dreiklang bilden. Dies sind die Wolken, die Bergformationen und die Frauengestalten. Bei allen sticht die dynamische Bewegung hervor, die durch einen starken hell-dunkel Kontrast des jeweiligen Farbtons erzeugt wird. Im Vordergrund sind felsiger Boden und drei menschliche Gestalten zu sehen, die fast vollständig verhüllt sind und sich so der nahezu monochromatischen Umgebung anpassen. Außerdem ist für die Kleidung der Figuren ein Farbton zwischen *pardo* und *yermo* gewählt, der für die kastilische Landschaft typisch ist. Schon allein dadurch wird ausgedrückt, dass sich der ländliche Mensch an seine Umwelt adaptiert hat. Diese Aussage wird zusätzlich dadurch untermauert, dass die Umhänge ähnliche Falten haben wie die Gebirgskette, dass der Schatten eines Berghangs im Umhang weitergeführt wird und dass das Grau der Haare mit dem der Felsen identisch ist. Die Figuren werden semantisch in die Nähe der

¹⁹⁹ Die bildhafte Qualität der Gedichte in *Campos de Castilla* bemerken auch Dámaso Alonso (1976), Bernard Sesé (1990) und José María Valverde (1975). Die Bandbreite der Ähnlichkeiten reicht von Velázquez (Sesé 1990: 113), den Impressionisten (Alonso 1976: 172) und Van Gogh (Valverde 1975: 33). Einen größeren Überblick mit einem impressionistischen Schwerpunkt bietet Vila-Belda (2004: 157-168). Serrano Poncela (1954: 184) verweist auf die innere Analogie von „Un loco“ und „Un criminal“ zu den Gemälden von Regoyos, Zuloaga und Baroja y Noel. Die Beschränkung auf diese beiden Gedichte ist m.E. zu kurz gegriffen.

Felsbrocken gestellt. Aus dem Anblick allein geht nicht hervor, dass es sich dabei um Frauengestalten handelt. Gestalt wie Gesicht sind eher androgyn. Obwohl sich die Figuren im Vordergrund befinden und einen überproportional großen Flächenanteil einnehmen, sind sie nicht die Protagonistinnen des Bildes. Der Blick des Betrachters verfängt sich im ausgemergelten Gesicht, während der Körper vollständig verhüllt ist. Die Darstellung erinnert sehr an Machados *hombre castellano* im Gedicht „Por tierras de España“ (XCIX)²⁰⁰. Es ist ein schmales, ausgemergeltes Gesicht, mit einer langen Nase, hervortretenden Backenknochen und dunklen, tiefliegenden Augen. Dies lässt darauf schließen, dass auch der restliche Körper asketisch dünn sein dürfte. Auch in dieser Hinsicht ähneln sich Figuren und Landschaft: beide vermitteln einen schmucklosen und kargen Eindruck. Mit Ausnahme eines etwas freundlicheren Grüntons im Hintergrund fehlt jeglicher Hinweis auf eine Vegetation.

Bei der Darstellung der Figuren arbeitet Zuloaga, das Typische, das Charakteristische der Bewohner heraus. Meist sind die Figuren eng mit der Landschaft verwoben. Bei der Gestaltung der Gesichter interessiert sich Zuloaga nicht für die porträthafte Abbildung, sondern er sucht die differenzierende Qualität, durch die sich die Bewohner Zentralspaniens von anderen Teilen der Bevölkerung unterscheiden. Diese wird manchmal an einer Geste, manchmal an einer markanten physiognomischen Eigenart festgemacht, die betont herausgearbeitet wird. Dabei handelt es sich um einen Selektionsprozess, der bei Zuloaga ähnlich wie bei Machado gestaltet ist. Die Darstellung der Figuren ist reduziert, ein Schwerpunkt liegt häufig auf den Augen. Vergleicht man das Gesicht der Frau mit Figuren anderer Gemälde Zuloagas, wie zum Beispiel *El reparto del vino* (1909) oder *La merienda* (1899), fällt auf, dass stets die gleichen Gesichtszüge vorherrschen. Zuloaga schafft einen kastilischen Prototyp, an dem auch die Geschichte Kastiliens ablesbar wird. An der Magerkeit der Figuren und der schmucklosen ländlichen Umgebung werden der Verfall und die Armut des Landes ersichtlich. Zuloagas Gemälde *Mujeres de Sepúlveda* könnte eine Illustration zu *Campos de Castilla* sein, bzw. es können „A orillas del Duero“, „Por tierras de España“, „El hospicio“, „Orillas del Duero“ oder auch „El loco“ und „Noviembre 1913“ von Machado als Poetisierung der Malerei Zuloagas angesehen werden. Auch bei Zuloaga korrespondieren Mensch und Natur, bedingen und illustrieren sich wechselseitig.

²⁰⁰ Sánchez Barbudo (1967: 185) bewertet dieses Gedicht als „[u]na pintura negra, pesimista, aplicable a mucho de España“, negiert jedoch den mimetischen Charakter des Gedichts.

Die Führung des Blicks verläuft über das Gesicht der Figur hin zur Gebirgskette, die den Blick freigibt für das kastilische Dorf, das sich harmonisch in die Fels- und Hügellandschaft einfügt. Trotz der Kargheit ist keine Enge spürbar, sondern die Weite des Horizonts und der Himmel überstrahlen die dargestellte Szene. Insgesamt herrscht eine freundliche Stimmung vor, das Dorf liegt friedlich eingebettet vor den Augen des Betrachters. Dennoch fehlt jegliche Spur von Leben. Das Bild besitzt eine Dynamik, die aus dem Spiel von Licht und Schatten hervorgeht, das harte Kontraste hervorbringt, die durch die sanftere Farbgebung des Dorfes und der Hügel abgemildert werden.

Zuloaga geht von einer an sich realistischen Darstellungsweise aus, die er zugunsten einer bestimmten ideologischen Aussage verfremdet. In der Konzentration auf das Wesentliche, reduziert er, ähnlich wie Machado, die Formen der Gegenstände auf das Elementare. Zuloaga arbeitet das Typische auch an der Architektur des Dorfes heraus, das als Ensemble eine Einheit bildet. Weder Kirche noch sonstige Gebäude oder Plätze stechen heraus. Die dahinter stehende Aussage ist die grundsätzliche Einheit von Natur, Mensch und dem Bedeutungskomplex ‚Kastilien‘. Kastilien bedeutet Größe, Schönheit, Schlichtheit und Anti-Moderne. Dabei wird auch reflektiert, dass dies ein Anachronismus ist, der zum Tode führt und der überwunden werden muss. Dies wird dadurch ausgedrückt, dass alles in Falten gelegt ist: die Kleidung, das Gesicht, die Berge, sogar die Wolken.

Die Tatsache, dass es Zuloaga gelingt, die Figuren derart abzubilden, dass sie schier mit der Umgebung identisch sind, veranlasst Unamuno zur Frage, ob nicht etwa die kastilische Landschaft eine Verlängerung oder gar eine Projektion der Seele des Volkes ist, das diese Landstriche bewohnt. „¿Y no es acaso el campo castellano una prolongación, una proyección del alma del pueblo que lo habita?“ (Unamuno 1976: 95). Was mit dieser Aussage gemeint ist, kann anhand Zuloagas Gemälde *Segovia* gezeigt werden.



Ignacio Zuloaga y Zabaleta: *Segovia*, 1910 (Ausschnitt)

Nachdem der Charakter der Bewohner mit der Vegetation und des Klimas des Landstriches, den sie bewohnen, verknüpft worden ist, emanzipiert sich die Darstellung der Essenz Spaniens von der Gebundenheit an das Volk. Die Landschaft wird zum zentralen Thema ausgebaut.

A Zuloaga no le basta el realismo complaciente, [...] [l]e atrae el carácter, lo primario, el sabor de la vida de los estratos más bajos, [...]. Por ello se acerca a la iconografía castellana mediante el realismo más sincero, un realismo teñido desde la lectura trágica y regeneracionista del «problema de España». Los paisajes y viejas ciudades castellanas recuperan ahora su protagonismo y pasan a convertirse en lo que se llamó «alma de España», en un modelo de unidad ideológica que, en realidad, no existía; sin embargo, la idea de «alma» implicaba una carga psicológica destacada porque determinaba una identificación con el entorno, una conciencia de sentimiento nacional. El duro yermo castellano se había transformado en la imagen emblemática de España y servía de punto de origen de una renovada aceptación nacionalista que identificaba Castilla como símbolo o emblema de lo «español», de ahí su amplia y casi exclusiva utilización por parte de Zuloaga quien lo convirtió en el «leif motiv» [sic] de toda una etapa artística. (Brasas Egido 1999: 368)

Segovia ist neben Toledo eine der klassischen *ciudades muertas* Zentralspaniens. Das Element des Todes, ein dominierendes Thema in der Diskussion um die Rückständigkeit Spaniens gegenüber Europa, wird über die insgesamt extrem dunkle Tönung des Gemäldes und das Element der Wolken vermittelt. Diese türmen sich hoch auf und wirken bedrohlich. Der Effekt der externen, unmotivierten Lichtquelle auf das untere linke Viertel des Gemäldes erhöht die dramatische Wirkung der dargestellten Szenerie. Dabei wiederholt sich in der Schichtung der Wolken die stufenweise Anordnung, die auch in der Ansicht der Stadt gegeben ist. Die Architektur der Wolken und die der Stadt sind homolog. Auch wird die Stadtlandschaft bei Zuloaga anthropomorphologisiert: Die Häuser ducken sich Schutz suchend zusammen, blicken fast erschreckt drein, fühlen sich von einer Gefahr bedroht. Die Gebäude, Produkt der Menschen, spiegeln ihren Charakter wider. Somit ist dieser an der Umgebung ersichtlich und es ist nicht nötig, den Menschen selbst darzustellen. Im Gegenteil, die

Symbolhaftigkeit erhält durch das Fehlen von Menschen zusätzliches Gewicht. Kastilien strahlt eine eigenartige Schönheit aus, die an den Verfall gekoppelt ist. Die einstmals lebendige Größe ist verwittert und liegt morbide da. Der abgemagerte Esel, der die Wirkung des Bildes insgesamt schmälert, ist ein Zugeständnis an die Betonung der Landwirtschaft, von der die Menschen nicht leben können.

In vielen weiteren Gemälden Zuloagas findet sich ein ähnlicher Bildaufbau von Berg, Stadtpanorama und Himmel vor, der die sich zum Topos verfestigende Auffassung von der kastilischen Landschaft als karg und asketisch und die Einheit von Mensch und Natur darstellt. Ikonographisch spiegelt sich der emotionale Wert, der der Meseta zugeschrieben wird, in der Auswahl des Sujets und der Bearbeitung, vor allem aber in der Auswahl der Farben wider. Allesamt sind die Farben gedeckt oder dunkel und rufen einen starken Eindruck hervor, der sich von Ergriffenheit bis hin zur Dramatik steigern kann. Machado teilt nicht die Dramatik Zuloagas, wohl aber ist beiden das Bestreben gemein, über den Weg der Kontemplation das Wesentliche und Grundsätzliche des Charakters der Landschaft und dessen Bedeutung für die kollektive Identität zu erfassen.

Se trata, pues, de *sentimiento*, y este sentimiento tiene su raíz en una peculiar emoción ante España; no se trata de esa mera y pura contemplación del paisaje que se embriaga de lejanías, de tonos y de aire libre, sino que en esa contemplación pone algo más: una interpretación cargada de emoción histórica.“ (Lafuente Ferrari 1972: 272)

Daher ist ähnlich wie bei Machado auch bei Zuloaga ein gewisser Idealismus auszumachen. Zwar wird die Landschaft realistisch dargestellt, jedoch nicht wirklichkeitsgetreu. Die Landschaft wird in der Darstellung zu einem Konzept, zu einer Haltung abstrahiert. Zuloaga, ebenso wie Machado versuchen, die Landschaft in ihrer Essenz zu erfassen. Landschaft ist auch bei Zuloaga die tremendistische Verkörperung des spanischen Wesens. Die kastilische Landschaft wird zum Zeichenkörper und damit zur Ausdrucksfläche der problematischen Identität Spaniens, zum physischen Symbol einer Interpretation der spanischen Mentalität angesichts der damaligen historischen Situation. Zuloaga ist Teil der intellektuellen Welt, deren Anschauung von Kastilien unter anderem von Unamunos Überlegungen geprägt sind, wie folgendes Zitat illustriert.

¡Ancha es Castilla! Y ¡qué hermosa la tristeza reposada de ese mar petrificado y lleno de cielo! Es un paisaje uniforme y monótono en sus contrastes de luz y sombra, en sus tintas dissociadas y pobres en matices. Las tierras se presentan como en inmensa plancha de mosaico de pobrísima variedad, sobre que se extiende el azul intensísimo del cielo. Faltan suaves transiciones, ni hay otra continuidad armónica que la de la llanura inmensa y el azul compacto que la cubre e ilumina. (Unamuno 1996 [1885]: 86).

Die Darstellung der kastilischen Landschaft bei Zuloaga zeugt wie bei Machado von einer Identifikation des künstlerischen Ichs mit dem Objekt. Auf der Suche nach der Essenz der spanischen Identität im Sinne einer spanischen Seele greift Zuloaga ganz in der Ideologie der Generation von 1898 auf Motive wie zerfallene Dörfer, tote Städte oder alte, wettergegerbte Bauern zurück, weil er in ihnen die Tradition noch als lebendig und unverfremdet wahrnimmt. In die Diskussion um die zeitgenössische Malerei und deren Gehalt für die Bestimmung der spanischen Identität waren viele Schriftsteller involviert: Unamuno, Azorín, Perez de Alaya, Maeztu und auch Ortega y Gasset. Machado trug bezeichnenderweise wenig zu dieser Diskussion bei und äußerte sich auch nicht zur Malerei Zuloagas. Was aber Machado und Zuloaga verbindet, ist das intensive Streben, den Kern Kastiliens zu erfassen und diesem künstlerischen Ausdruck zu verleihen. Sie tun dies beide am Sujet der Landschaft, in der sie die Tragik Spaniens und die geschichtliche Entwicklung zu sehen glauben. Diesem Ziel ordnen Zuloaga und Machado ihre ästhetische Ausdrucksfähigkeit unter. Um der Landschaft und dem, was sie in ihr sehen, gerecht zu werden und in der bildnerischen Darstellung eine der kastilischen Landschaft möglichst ebenbürtige Wirkung zu erreichen, reduzieren sie die Formenvielfalt und verzichten auf Details, um in der Einfachheit der Darstellung und in der Reduktion auf Typisches eine umso stärkere Wirkung zu erzielen. Machados Gedichten und Zuloagas Gemälden wohnt eine Dimension inne, die über die konkrete Darstellung hinausgeht. Beiden gelingt es in ihrer Kunst, den jeweiligen Moment zu repräsentieren und gleichzeitig die Zeitlosigkeit des Moments einzufangen. In den Figuren Zuloagas kommt trotz der Armut eine Feierlichkeit und Erhabenheit zum Ausdruck, die vom konkreten Moment losgelöst ist. Nicht nur die Figuren, sondern auch die Landschaft weist in gewissem Sinne eine ‚Psychologie‘ auf, die am besten mit Ernsthaftigkeit, Aristokratie und Stoizismus beschrieben werden kann.

Kennzeichnend für die Ästhetik Zuloagas ist die Überhöhung der Tragik Kastiliens. Zuloagas Blick auf Kastilien ist ein narrativer. Seine Bilder erzählen vom tiefen Sturz der einst glanzvollen Eroberer eines Weltreichs und von den Charaktereigenschaften der Kastilier. Zuloaga ist im Ausdruck emphatisch-dramatisch und in seiner Haltung meist pessimistisch.

Zuloaga ist wie Machado ein Künstler, der zur Darstellung der spanischen Identität weniger an der thematischen Bandbreite arbeitet, sondern der den Schwerpunkt seiner Arbeit auf die Vermittlung von Energie und Kraft legt und auch die dunklen Seiten Kastiliens deutlich hervortreten lässt. In seiner Malerei geht es Zuloaga um die

Darstellung der Materialität der Figuren und um die Darstellung der Essenz Spaniens in der Landschaft.

Durch die hohe Wertigkeit der Inhalte war die Diskussion um die Malerei der Gegenwart damals eine Diskussion um moralische Werte. Der Versuch, die Essenz Spaniens abzubilden, gerät zu einer kritischen Interpretation Spaniens, dessen Tragik darin besteht, im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne aufgerieben zu werden. Die Bewertung von verschiedenen Ansichten hinsichtlich der Bestimmung Spaniens führt zu einer spirituellen Verklärung und zur Apotheose einzelner ideologischer Positionen. Unamuno, zum Beispiel, empfindet Sympathie für die Gemälde Zuloagas.

Lo austero y lo grave, lo católico de España, en el más amplio y hondo sentido de la catolicidad, halla su expresión en los cuadros de Zuloaga no sólo por la elección de asuntos, ni aun siquiera principalmente por ellos, sino por la manera sobria, fuerte y austera de ejecutarlos, por su severo claroscuro. Y la otra España, la España que podríamos llamar pagana y, tal vez cierto sentido progresista, la que quiere vivir y no pensar en la muerte, ésta encuentra su otro pintor en Sorolla. (Unamuno 1967 [1912]: 738)

Unamuno sieht eine direkte Linie von de Regoyos Illustrationen²⁰¹ in *La España negra*, das aus einer gemeinsamen Reise mit Émile Verhaeren 1888 hervorgegangen ist und erst 1899 publiziert wurde, zum Spanienbild der Generation von 1898. In diesem Reisebuch wird das traditionelle und rückständige Landleben in Spanien samt seines Brauchtums dargestellt. Die durch Verhaeren und de Regoyos verbreitete Vorstellung von Spanien als kargem Land, das den Tod heiligt, ruft sowohl in Frankreich, Belgien und auch Spanien selbst ein breites Echo hervor. Marco Lozano (2000: 33) behauptet also zurecht: „La España negra es una realidad artística hecha de visiones“. Das Buch findet auch unter den Intellektuellen eine erhebliche Beachtung. Das Bild des ‚schwarzen Spaniens‘ wird in der Bildenden Kunst aufgegriffen, wodurch zur Verfestigung der tremendistischen Vorstellung von Spanien beigetragen wurde: „Es necesario llevar gafas de vidrio color rosa en los ojos para ver España con tonos alegres.“ (Verhaeren; de Regoyos 1983 [1899]: 100). Dies liegt auch daran, dass sich die Schriftsteller der Generation von 1898 in ihren Vorstellungen bestätigt sehen und diese Bilder gemäß ihrer Geisteshaltung interpretieren und sie als weitere Beweise in

²⁰¹ „Esta España religiosa y trágica, esta España negra que vino a buscar Verhaeren cuando hizo aquel libro en colaboración con Darío de Regoyos, esta España tan española como cualquier otra, y algunos creemos que más aún. Sin excluir a las otras, claro está. Por donde se ve cuán difícil es prescindir hasta en arte de las tendencias doctrinales del espíritu. Sí, es indudable, hay una pintura pagana y una pintura cristiana, la hay católica y la hay progresista, y hasta la hay ortodoxa y heterodoxa. No sin razón se les llamó heréticos o nacionalistas a los Cristos y a las Vírgenes de Morelli. Y hasta en el paisaje hay paisajes cristianos y paisajes paganos. ¿No os dije que los ingenuos paisajes de Regoyos son franciscanos?“ (Unamuno 1967 [1912]: 738).

der Diskussion um das Wesen Spaniens anführen, andere, ihrer Vorstellung widersprechende Bilder kritisieren, was zu einer Verfestigung der Vorstellung vom ‚toten‘ Spanien und einer apologetischen, Kastilien überhöhenden Geschichtsinterpretation führt. Laut Unamuno, der tonangebenden Figur der Generation von 1898 gelingt es Zuloaga auf eine höchst authentische Weise, das Wesen Spaniens über das Medium der Landschaft abzubilden.

Zuloaga no nos ha dado el ligero engaño de un espejismo levantino, de un *mirage* suspendido sobre el mar latino; Zuloaga nos ha dado en sus cuadros, llenos de hombres fuera del tiempo y de la historia, un espejo del alma de la patria. (Unamuno 1967 [1917]: 768)

Zuloaga, der engen Kontakt zu Frankreich pflegt und dort lange Aufenthalte verbringt, hat im Nachbarland mit den strengen und düsteren Darstellungen Spaniens ebenso großen Erfolg wie mit den kostumbristischen Darstellungen der spanischen Volkskultur aus den Jahren zuvor, so dass sich das Bild des schwarzen Spaniens in der Ästhetik der Generation von 1898 in Frankreich schnell verbreitet²⁰².

Damit ist bewiesen, dass der wechselseitige künstlerische Austausch zwischen zwei Ländern oder Kulturen etwas Selbstverständliches ist und der Austausch zwischen Frankreich und Spanien immer vorhanden war. Dabei dient Frankreich in ästhetischer Hinsicht als Orientierungspunkt. Auch wenn Unamuno schreibt, dass Spanien noch zu entdecken sei, dies aber nur von europäisierten Spaniern bewerkstelligt werden könne²⁰³, wurde doch ausländischer Einfluss von spanischer Seite negativ, als Verfälschung des authentisch Spanischen, bewertet und beweist die Aporie hinsichtlich der Bestimmung der kulturellen Identität Spaniens. Die Phobie gegen alles Fremde gipfelt in einem Kulturzentrismus, der den Begriff der spanischen Nation und die nationale Identität auf Kastilien verengt. Dabei zeigt allein die Stagnation Spaniens, dass kultureller Austausch die Lebensader für jegliche Art von Weiterentwicklung ist. Azorín betont wie wichtig es ist, Abstand zum Eigenen, Vertrauten zu haben, um die Blindheit durch Gewöhnung abzulegen und das Wirkliche und Wahrhaftige zu sehen.

Man kann das Spanien Zuloagas nicht sehen; man kann es nicht gänzlich sehen, bis man einige Jahre außerhalb Spaniens gelebt hat. Ich selber, der spanische Dörfer und Typen beschrieben hat, habe sie nicht gesehen, bis ich drei Jahre in Paris gelebt habe. Drei Jahre ohne körperliche Anschauung, aber mit einem geistigen Bild der spanischen Wirklichkeit. Als ich nach Spanien

²⁰² Javier Tusell nennt Milcendeau, Cottet, Simon, Dauchez und Blanche. „Como alternativa al impresionismo, más que en reacción a él, hubo un grupo de artistas franceses que se entusiasmaron por esta búsqueda española de lo auténtico que iba más allá de las notas de viaje y de la persecución de lo pintoresco. [...] sus obras fueron sobre todo escenas de género o de costumbres y por su referencia estética fundamental siempre resultó Zuloaga. (Tusell 1998b: 37).

²⁰³ „España está por descubrir, y sólo la descubrirán españoles europeizados. Se ignora el paisaje, y el paisanaje y la vida toda de nuestro pueblo.“ (Unamuno 1996 [1895]: 166).

zurückkehrte, traf mich plötzlich wie ein Schlag die Wahrheit von Zuloagas Malerei. (Azorín, zitiert nach Mercedes Valdivieso Rodrigo 1988: 60)

Die Malerei Spaniens an der Wende zum 20. Jahrhundert ist aufgrund ihrer Rezeption künstlerischer Modernisierungsbewegungen, wie sie sich etwa in Paris oder in Brüssel ereignet haben, ein Beispiel dafür, dass sich in der damaligen zeitgenössischen spanischen Malerei der Geschmack Spaniens zwar widerspiegelt, der aber wiederum durch den Blick des Anderen, den Blick des Ausländers geprägt ist. In diesem Zusammenhang kommt dem Buch *La España negra* von Verhaeren und de Regoyos eine grundlegende Bedeutung zu.

Das Buch ist ein Beispiel für die Fruchtbarkeit des künstlerischen Austauschs über kulturelle Grenzen hinweg. Die Erlebnisse der Reise spiegeln das Zusammenspiel von Selbst- und Fremdwahrnehmung und die Wirkung der Distanznahme zum Eigenen wider. De Regoyos verband eine enge Freundschaft mit Rodenbach und gehörte zum engen Kreis der belgischen Impressionisten. Die Reise wurde unter dem Vorsatz unternommen, etwas Neues zu suchen, und die Wahrnehmung nicht von der etablierten Ästhetik der romantischen Reiseberichte leiten zu lassen. Gemäß der künstlerischen Tätigkeit der beiden Reisenden stehen die ästhetische Wahrnehmung und die Ästhetisierung des Wahrgenommenen stark im Vordergrund. Ihre Leitlinie stellt die Vorstellung des ‚toten Spanien‘ dar.

[C]on la furia de artistas íbamos preparados a lo que nos reservase la casualidad; guisotes rojizos, calamares negros, quesos petrificados; la posada grasienta y perforada por los insectos. Buscábamos algo nuevo y distinto de lo que ambicionan los ingleses que en sus viajes no buscan más que el *confort*, comodidades, una mesa servida a hora fija por manos de *groom* estirado con frac y pechera tiesa. Nada de esto; (Verhaeren; de Regoyos 1983 [1899]: 33)

Dieses Buch ist ein Novum, denn es stellt die Antithese des damals vorherrschenden romantisch-verklärten Spanienbildes der Zigeuner, des Flamenco und der Farbenpracht dar, das damit abgelöst wurde. In *La España negra* wird ein verkommenes, verdorbenes Land²⁰⁴ gezeichnet. Die zentrale Opposition Spaniens zum zivilisierten Europa und Spaniens singuläre Stellung wird beibehalten und wird wieder einer Umwertung ins Negative unterzogen. Dabei kreuzen sich verschiedene Linien. Zum einen ist die Tradition der Fremdbilder bezüglich Spaniens sichtbar. Das ‚schwarze Spanien‘ wird zur Zeit der Romantik als positiver Wert wiederentdeckt. Im 17., 18. und sogar bis ins 19. Jahrhundert hinein ist Spanien für Europa durch seine Distanz zu Europa gekennzeichnet. Dies bezieht sich nicht nur auf politische und ökonomische

²⁰⁴ So notiert de Regoyos im Vorwort zu *España negra*: „[L]ejos de verlo [España] de una manera alegre como la mayor parte de los extranjeros que nos ve al través del cielo azul y de la alegría aparente de las corridas de toros, [Verhaeren] sintió una España moralmente negra“.

Machtverhältnisse, sondern schließt auch moralische und intellektuelle Werte mit ein. Die romantische Sichtweise Spaniens hängt eng mit der Industrialisierung und Urbanisierung Europas zusammen, was den Charakter des Unverwechselbaren und Einzigartigen zum Verschwinden bringt. Die dadurch hervorgerufene Angst wird durch Ausflüchte in das davon nicht betroffene Spanien kompensiert. Die zweite Linie, die in *La España negra* von Verhaeren und de Regoyos sichtbar wird, ist diejenige, dass die Vorstellung vom ‚schwarzen Spanien‘ für die spanischen Künstler zur Quelle der Inspiration wird und dieses Thema in Spanien selbst intensiv bearbeitet wird. Die romantische Haltung, das typisch Nationale, das Besondere und das Einzigartige des Landes herauszuarbeiten, wird beibehalten, es ändert sich jedoch dabei die innerspanische Perspektivierung des Sujets. Die romantische Szenerie des farbenfrohen Andalusiens wird verlagert in die karge Landschaft Zentralspaniens, die zur Nationallandschaft erhoben wird. Damit scheren die spanischen Künstler aus der Tradition der Fremdwahrnehmung aus.

Die zentralen Themen der Reiseimpressionen in *La España negra* von Verhaeren und de Regoyos kreisen um die Religion, den Tod und den Stierkampf. Dies ist im Grunde keine Erneuerung des thematischen Spektrums. Für Verhaeren und de Regoyos ist es eine nicht zu hinterfragende Tatsache, dass jedes Volk einen essentiellen Kern besitzt, der den Nationalcharakter prägt. Diesen versuchen sie anhand der Alltagskultur und der traditionellen Gebräuche zu erspüren. Die Künstler Verhaeren und de Regoyos inszenieren Spanien als Antipode zum zivilisierten Europa. Neu an *La España negra* ist die ästhetische Perspektivierung. Es handelt sich um die exklusive und damit hochgradig selektive Wahrnehmung des Verfalls und des ästhetischen Gefallens daran: „*Por lo mismo que es triste, España es hermosa.*“ (Verhaeren; de Regoyos 1983 [1899]: 115, Hervorhebung im Original). Die Landschaft steht in Konkordanz zur vorherrschenden Erfahrung der Ästhetisierung des Verfalls.

Si se quiere pensar en la muerte, nada más a propósito que estos pueblos castellanos, pero si se desea alegría y si el color influye en ella, no la puede lograr el panorama toledano con aquellos tonos amarillentos que tocan en el pardo unas veces, otras en tonos huesosos; con aquellas tejas que si recién cocidas fueron rojas, por la fuerza del polvo y de la sequedad se han ido convirtiendo en un tono pardo achocolatado. La vegetación del melancólico verde gris de los olivares completa el aspecto triste del panorama y la soledad sobre todo es lo que más impresiona. En el color de los monumentos se refleja también un país.[...] [L]as catedrales de Castilla son de un color pado [sic] amarillento que se confunde con los tonos de sus campos áridos. (Verhaeren; de Regoyos 1983 [1899]: 112-113)

Damit folgen Verhaeren und de Regoyos in der ästhetischen Anschauung in gewissem Maße immer noch dem pittoresken Spanienbild, das aber im Zeichen des Todes gesehen

wird. Diese Sichtweise auf Spanien wird durch wertende Adjektive suggestiv unterstützt.

Das Besondere an diesem Buch ist das Zusammenspiel der unterschiedlichen Perspektiven und ihre Darstellung in Schrift und Bild. Es ist eine von morbiden Vorstellungen geprägte Fremdperspektive und eine durch die Distanz eines Auslandsaufenthalts relativierte Eigenperspektive, die aber durch einen langen Aufenthalt in Brüssel an die dortige Kultur assimiliert wurde. De Regoyos betont den Verfremdungseffekt, den Spanien durch die Perspektive eines Ausländers erhält. Er betont die Sensibilisierung der Wahrnehmungsweise durch den Kontakt mit fremden Sehgewohnheiten, der es ermöglicht, einen anderen Blick auf die Wirklichkeit zu erwerben: „[E]s curioso seguirle en su manera de ver nuestro país hasta llegar a crearse él una ESPAÑA NEGRA.“ (Verhaeren; de Regoyos 1983 [1899]: 42). Dabei ist den beiden Künstlern bewusst, dass jeder Blick voreingenommen, jede Wahrnehmung bereits vorgeformt und in gewisser Weise determiniert ist.

Atravesamos paisajes con grandes reflejos de colinas verdes en el río que traían a la memoria cuadros de Courbet; [...] después era un efecto de Rousseau o bien de Corot lo que aparecía. Pero por encima de todo se piensa en algo que no se ha pintado nunca; en el cuadro que cada uno lleva grabado en sí, original y fatal que persigue a cada paso y del que se ven fragmentos en ciertos sitios, sea en aldeas, valles o costas. (Verhaeren; de Regoyos 1983 [1899]: 36)

Die Überlegung, dass Wahrnehmung an eine Haltung oder an eine ideologische bzw. ästhetische Einstellung gebunden ist, lässt das Urteil der Eindrücke über Spanien wieder reflektierter erscheinen. Da die Künstler das Andere desjenigen suchen, das ihnen in ihrem Alltag in Belgien begegnet, kann das Spanien, das sie vorfinden, nur dasjenige sein, das sie zu finden sie erwartet haben.

El resultado del viaje que en 1888 hicieron por algunas zonas de la Península el poeta belga Emile Verhaeren y el pintor español Darío de Regoyos fue la invención de una imagen de España que identificaba en lo fúnebre, lo decrepito y lo sangriento aquello que caracteriza, por contraste con la Europa civilizada, el carácter español y su ambiente singular. Es, pues, una visión selectiva de lo diferencial hispano llevada a cabo por la exclusión deliberada de todo aquello que pudiera tener en común con las formas de vida del continente europeo. (Lozano Marco 2000: 31)

Letztendlich ist das in *La España negra* gezeichnete Spanienbild eine künstlerisch-künstliche Realität, die von Künstlern hervorgebracht wird, die von zeitgenössischen Schriftstellern beeinflusst und vom pessimistischen Zeitgeist angesteckt sind.

En su cerebro mullía más la *España* severa que él se había forjado. [...] El buscaba un país triste, pero bien triste iba a ser todo; el campo se tenía que convertir en cadavérico paisaje y a él, hombre nacido entre las praderas rubias de Flandes y bajo grises aterciopelados, sin durezas ni tonos brutales, tenía que hacerle más efecto que a otro cualquiera el aspecto de los pueblos del mismo color de hueso que las caras de la gente, la aridez en todo, el clima implacable. (Verhaeren; de Regoyos 1983 [1899]: 66-67)

La España negra ist auch ein Beispiel dafür, wie sehr sich der Diskurs um die spanische Identität bereits verselbständigt hatte. Es wird deutlich, dass sich die Frage nach der Identität Spaniens auf die Dichotomie Spanien – Europa verengt hatte und dass sich das Diskursfeld von der pragmatischen auf die ästhetische Ebene ausgedehnt hat. Das Stereotyp des rückständigen Spaniens war zwar noch durch die Alltagskultur in Spanien unterfüttert, die Wahrnehmung und die Tradierung der Sehweisen fand in einem künstlerischen Milieu und durch ästhetisierende Medien statt.

Gautier hatte die pittoreske Wahrnehmung Spaniens in die Literatur eingeführt und wurde zum Vorbild für die ästhetische Wahrnehmung der Landschaft, die dazu führte, dass sich die Darstellung von Landschaft aus der Rolle des Hintergrunds emanzipieren und sich als Sujet etablieren konnte. Analog zur Revolution der Landschaftsdarstellung in der Malerei, weg von feststehenden Konzeptionen von Landschaftsdarstellungen in der Ateliermalerei hin zur Erfassung der Natur, so wie sie sich im Augenblick *en nature* präsentiert, macht sich auch der Einfluss des ästhetischen Wandels in der Malerei auf die Literatur stärker bemerkbar. Schriftsteller versuchen sich daran, die Landschaft verstärkt visuell-ikonographisch zu erfassen. De Regoyos, der sich lediglich als Übersetzer, als Handlanger Verhaerens sieht, macht die Übertragung von malerischen Prinzipien verbal explizit. Die Rezeption des Buches hat zur Folge, dass die Autoren – allen voran Azorín, die Prinzipien der Malerei internalisierten und diese ihnen als Filter für ihre Schreibweise dienten.

Nos atraía el paisaje. Prosistas y poetas que hayan descrito paisajes han existido siempre. No es cosa nueva, propio de estos tiempos, el paisaje literario. Lo que sí es una innovación es el paisaje por el paisaje, el paisaje en sí, como único protagonista de la novela, el cuento o el poema. [...] He sido un visitante asiduo de la antigua sala de Haes, en el Museo Moderno. Fue indebidamente deshecha esa sala. Meditaba yo allí en el paisaje pictórico y cobraba fuerzas para perseverar – perseverar y perfeccionarme – en la descripción del paisaje. Los escritores de mi grupo, allá en tiempos, no estimábamos a Carlos Haes. No será temerario decir que no lo conocíamos, o que lo conocíamos sumariamente. Nuestro paisajista era Darío de Regoyos. De Regoyos a Baroja, de uno a otro paisaje, del pictórico al literario no hay más que un paso. Sin embargo, Haes tenía la perseverancia y al ahinco que teníamos nosotros – era nuestro hermano, sin que lo quisiéramos –, en tanto que Regoyos tenía nuestro color y nuestra actitud. El grupo de escritores, tan mentado aquí, ha traído a la literatura, ya de un modo sistemático, el paisaje. [...] Castilla ha sido amada por los escritores del 98 en sus viejas ciudades y en sus campos. De Castilla el deseo de describir, ha ido hasta Levante, hasta Andalucía y hasta Vasconia. España se ha visto a sí misma en su verdadera faz y por primera vez. (Azorín 1952c [1941]: 39-41)

3.3 Antonio Machado zwischen Romantik, Realismus und Symbolismus

Machado zeigt sich von der theoretischen Diskussion um die Wechselwirkungen der Fremd- und Eigenwahrnehmung bzw. des Einflusses der französischen Kultur auf die spanische wenig tangiert. Er findet innerhalb des Gefüges um die Frage nach der

spanischen Identität einen eigenständigen Ausdruck für seine Vision von Spanien. Dennoch lässt sich innerhalb seines künstlerischen Schaffens eine Entwicklung feststellen, die zeigt, dass Machado zunächst eine weltoffene Haltung vertritt und von Frankreich ausgehende literarische Strömungen rezipiert, sich dann aber zunehmend auf die ideologische Haltung der Generation von 1898 einlässt und sich im lyrischen Spätwerk von nationalistischen Themen ab- und klassischen, zeitlosen Themen zuwendet bzw. sich mit der volkstümlichen Dichtung beschäftigt. Dieser temporär begrenzte Konservatismus findet auch in Machados ästhetischer Ausdrucksweise seinen Widerhall. Machado spürt dem Konflikt zwischen Spanien und Europa in seinen Gedichten weniger inhaltlich nach, vielmehr er ihn auf ästhetischer Ebene greifbar macht.

Die Gedichte des Bandes *Soledades, Galerías, Otros poemas* (1902-1907) stehen deutlich in der Tradition des Modernismo eines Rubén Darío²⁰⁵. Dabei geht es Machado jedoch nicht um die Musikalität des Zeichenkörpers, sondern um die durch ihn transportierte Botschaft, die laut eigener Aussage die tiefsten Regungen des lyrischen Geistes zum Ausdruck bringen soll: „Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone;“ (Machado im Vorwort zum 1917 veröffentlichten Gedichtband). Daraus geht hervor, dass Machado weniger nach einer Ästhetisierung des Alltags und an einer Verschmelzung von Leben und Kunst gelegen ist, sondern dass seine Haltung im Grunde eine romantische ist. Machado bricht zwar mit der Tradition des Realismus und verspürt eine Affinität zur Ästhetik des Symbolismus, sucht aber nicht nach neuen Sinneseindrücken und ihrer poetischen Wiedergabe, sondern Machado versucht, die Tiefen der Seele zu ergründen. Der Leitgedanke, der Machados gesamtes Schaffen durchzieht, ist die Verbundenheit des Menschen mit seiner Umwelt möglichst direkt und unverfälscht zum Ausdruck zu bringen.

²⁰⁵ Vgl. dazu Predmore (1981: 200; 214-216). Ricardo Gullón (1987: 11) erachtet vor allem die Gedichte in *Soledades, Galerías. Otros poemas* als symbolistisch, während er *Campos de Castilla* als „indigenista“ klassifiziert. Gullón macht darüber hinaus eine Rückkehr zum Symbolismus beim späten Machado aus. „Espacios simbólicos, desde luego, en que lo sólido cede su parte a lo espectral: ámbitos del sueño, de la alucinación, del deliro, donde lo imposible no existe; la fuerza de la invención hace plausible cualquier transfiguración.“ (Gullón 1987: 15). Während Serrano Poncela (1954: 34) Machado jegliche modernistische Tendenz abspricht, erachtet Aguirre (1973: 175-177) v.a. das Gedicht „Campos de Soria“ als symbolistisch und verweist auf den symbolistischen Gehalt der Motive ‚hospicio‘ und ‚loco‘, die im Band *Campos de Castilla* vorkommen: „son motivos frecuentes en la obra de los poetas de la época“ (1973: 178).

In den Gedichten in *Campos de Castilla* vermischen sich romantische und realistische Haltungen, zum Teil werden auch Symbole zur Chiffrierung von Gefühlen aufgebaut, die sich in vielen Gedichten wiederholen, so dass im beschriebenen kastilischen Kosmos eine innere Kohärenz aufgebaut wird. Dabei kommen auch impressionistische Techniken zur Anwendung, wenn es darum geht, die Qualität des Lichts in ihren feinsten Nuancen zum Ausdruck zu bringen, die Machado in die Nähe der symbolistischen Dichtung rücken²⁰⁶. Jedoch ist Machado niemals einer Gruppe zugehörig oder einer bestimmten Ästhetik verpflichtet. Die unterschiedlichen Richtungen, die sich in Machados Dichtung ausmachen lassen, finden sich nicht in Reinform, sondern in bereits abgewandelter Form vor, so dass sich die einzelnen Haltungen entweder wechselseitig unterlaufen oder zum Teil auch ergänzen. Das Ergebnis ist eine eigenständige Weltanschauung, die letztendlich von einem starken Humanismus geprägt ist.

Im genauen Beobachten der Natur und deren möglichst originalgetreuer und neutraler Wiedergabe des Wahrgenommenen steht Machado in der Tradition des Realismus. Die Landschaft in Machados Gedichten erhält so eine starke, unmittelbare Präsenz. Diese Präsenz beruht auch auf der Individualisierung der Objekte durch Demonstrativpronomina²⁰⁷. Laitenberger (1972: 27) bezeichnet die Landschaftsdarstellungen Antonio Machados als generisch, als „direkte Wiedergabe des Wesenhaften in seiner konkreten Anschaulichkeit“. Die Präsenz der Objektwelt erreicht in den Gedichten einen hohen Eigenwert und die gegenwärtige Realität ist der Gegenstand der Emotion, die bei A. Machado keines körperlichen, subjektiven Ursprungs ist, sondern aus der Gerichtetheit auf Ideen und Idealen hervorgeht und damit universellen Charakter besitzt (vgl. Laitenberger 1972: 42). Der Blick ist nicht auf das eigene Ich gerichtet, was auch erklärt, warum die Bildsprache in *Campos de Castilla* nicht verrätselt ist. Die Vegetation der Bergwelt ist der primäre Referent, an den auch

²⁰⁶ „Espacios abiertos se imponían, los reclamaba el texto, y el título del libro los declara: campos, genéricamente; su consistencia irá afirmándose al concretarse su variedad: montes, llanuras, riberas, caminos, ríos, mar, calles, ciudades, plazas... Espacios de la naturaleza y del mundo que mantiene casi siempre su función simbólica: camino-río de la vida, mar que es el morir, etc. La diferencia entre estos ámbitos es obvia y bien se nota poniendo lado a lado «galería», cerrada, secreta, interiores, y «camino», bañado de sol, agitado por el viento.“ (Gullón 1987: 37-38).

²⁰⁷ „Si las imágenes han de ser representaciones de lo individual, de objetos únicos, intuitivos por la conciencia, los demostrativos tienen entonces que ser de gran utilidad. [...] [S]on imágenes temporales, expresión de dos visiones únicas, dos momentos en la vida de un hombre, imágenes esencialmente líricas, en fin.“ (Zubiría 1966 [1959]: 160). Zubiría bezieht sich dabei auf das Gedicht „A un olmo seco“ (CXV) (Machado 2001 [1907-1917]: 173-174) und kommt zum Schluss, Machados Poesie als „donde se lo describe con una precisión y un realismo verdaderamente insuperables“ (Zubiría 1966 [1959]: 160) zu beschreiben.

die Interpretationen immer wieder rückgebunden werden, so dass der natürliche Raum der kastilischen Landschaft immer gegenwärtig bleibt. In den Bereich der realistischen Erfassungs- und Darstellungsweise²⁰⁸ fallen auch die impressionistischen Techniken, die ihre Motivation darin haben, die momentanen Farbspiele der Natur in ihren Nuancen authentisch wiederzugeben. Auch dies ist eine Annäherung an den realen, wahren Gehalt der kastilischen Landschaft, die über den Realismus der herkömmlichen und etablierten Wahrnehmungsweisen hinausgeht. Dabei handelt es sich weder um ein rein schönggeistiges Verfahren, das an der schillernden Oberfläche verweilt und mit den Farben spielt, noch um eine subjektive Reduktion der Wirklichkeit. Dahinter steht stets die Motivation, die Landschaft in ihrer Reinheit, ihren innersten Kern, unverfälscht zu erfassen. In diesem Punkt wird der traditionelle Realismus überschritten, da das Interesse über bloße Zustandsbeschreibungen hinausgeht. Es ist aber auch gleichzeitig ein Unterlaufen des Realismus, da der Realität eine metaphysische Qualität zugeschrieben wird. Diese Art von Transzendenz ist dem Realismus fremd, da die Hauptstoßrichtung im photographisch genauen Erfassen und Abbilden der immanenten Wirklichkeit liegt. Mit dem Denken, dass hinter der Oberfläche eine andere, transzendente Wirklichkeit verborgen liegt, die zu erspüren des Dichters Aufgabe ist, greift Machado romantisches Gedankengut auf, das aber, dadurch, dass es primär realistisch wiedergegeben wird, einen hohen Grad an Reflektiertheit aufweist, so dass sich Machado nicht als naiver und epigonenhafter Romantiker erweist²⁰⁹. Vielmehr bringt Machado in dezentem Ton, der wiederum für eine kritische Auseinandersetzung mit der Romantik spricht, die Grundsehnsucht des Menschen zum Ausdruck, Teil des Kosmos zu sein und in der Natur eine Sinn stiftende Ordnung erkennen zu können. Dies beweist, dass Machado nicht mehr im Gedankengut der Romantik verhaftet ist, sondern dass er die romantischen Positionen aus der Distanz heraus betrachtet und für die Gegenwart, die mit den Problemen der Modernisierung und der damit verbundenen

²⁰⁸ Vgl. dazu die Definition von Rosario (1964: 381): „[L]a poesía realista evoca en el lector el recuerdo de un sentimiento vivido por él, y lo evoca en toda la riqueza y claridad original de ese sentimiento tal como se dio realmente en él en un momento determinado. Es, pues, y en primer término, una poesía que se remite a la experiencia real del lector, y aún más, se remite a la experiencia en tanto que real“.

²⁰⁹ Edward L. King (1962: 11) vertritt die These, dass der wahrhaftige Romantizismus in Spanien erst mit der Generation von 1898 Einzug hielt und macht dies an Ganivet fest. „Romanticism now means for the Spaniard first the asking of questions, his own questions, and then the answering of them, questions that he asks out of desperate spiritual necessity and which he answers not in obedience to external admonitions by imitating the German, French, or even English idea of what a Spaniard should be but by considering his own circumstances, his present, his past, his future, the nature that surrounds him. [...] Only when the premises of Romanticism had been deeply established in the Spanish soul could it make reason and history its servants.“ Fox (1988: 211) schließt sich dieser Auffassung an und untersucht unter dieser Perspektive Unamunos Haltung bezüglich des Stellenwerts der Imagination (1988: 209-231).

Verunsicherung kämpft, fruchtbar macht²¹⁰. Außerdem verklärt Machado keineswegs die Ruinen als Zeichen einer unwiederbringlichen Vergangenheit, sondern übt deutlich Kritik an der krieglerisch geprägten Politik Kastiliens.

Ein zentraler Punkt in Machados Poesie ist der ‚Dialog‘ des lyrischen Ichs mit der Natur²¹¹, der romantischen Ursprungs ist. Das Betrachten der Natur löst Reflexionen aus, die entweder die eigene oder die kollektive Vergangenheit betreffen. Die Natur wird von Machado für die Hinterfragung der kollektiven Identität Spaniens als hermeneutische Instanz betrachtet, die der ethischen Orientierung dient und im Spiegel derer sich sowohl das persönliche als auch das nationale Selbstverständnis ergründen lassen. Zunächst bedeutet die lyrische Beschreibung der Landschaft die Speicherung des Gesehenen in einem externen Medium, das im allgemein zugänglichen Diskursfeld verankert ist. Der Realismus der Landschaftsbeschreibungen wird von der subjektiven Interpretation des lyrischen Ichs und den dadurch wachgerufenen Erinnerungen durchkreuzt, wodurch sich beim Rezipienten ein spezifisches animisches Verhältnis zur beschriebenen Landschaft und dem dadurch erzeugten Identitätsraum einstellt. Der Wandel des lyrischen Ichs vom Beobachter zum Interpreten geht mit der Assimilation des lyrischen Ichs mit dem ihn umgebenen Raum einher. Der Raum bleibt in der physischen Konsistenz bestehen, die Bedeutung, von zum Beispiel ‚olmo‘, ‚encinares‘ oder des Flusses Duero, geht über die rein geographische oder botanische Bezeichnung weit hinaus. Dadurch löst sich die feste Konsistenz des Raumes auf und wird mittels des Mediums Landschaft durchlässig für Kopräsenz von Vergangenheit und Gegenwart. Die Gleichzeitigkeit der physischen Präsenz des lyrischen Ichs und der historischen Vergangenheit in der über das Individuum hinausgehenden, verallgemeinernden Perspektivierung ist ein Merkmal der literarischen Darstellungsform der romantischen Grundsehnsucht, die als verloren wahrgenommene Einheit von Mensch und Natur wieder herzustellen. Machado reagiert damit auf das in der Moderne problematisch gewordene Verhältnis des Menschen zu sich selbst und seiner Umwelt. Machado

²¹⁰ Vgl. Laitenberger (1972: 31), der eine romantische Prägung bei A. Machado sowie deren Überwindung konstatiert. Darüber hinaus macht Laitenberger (1972: 51) im Werk Machados die Überwindung des Subjektivismus aus und betrachtet dies als programmatische Gegenbewegung zum 19. Jahrhundert, in der der Glauben an die Realität der Dinge wieder gewonnen wird. Gullón (1987: 40) macht den Aspekt der „desidealización“ und der „desmitificación“ (Gullón 1987: 41) der Realität stark.

Ribbans (1973: 286) spricht in seiner Analyse von „Campos de Soria“, dass „they offer clear visual picture of objects and bear witness to the new awareness and respect for things“.

²¹¹ Vgl. dazu auch Machados Verfahren, die Natur direkt anzusprechen: „¿Eres tu, Guadarrama, viejo amigo,/ la sierra gris y blanca,/ la sierra de mis tardes madrileñas/ que yo veía en el azul pintada?“ (Machado 2001 [1907-1917]: 120).

inszeniert Kastilien als Ort, der mit einer transzendentalen Kraft verbunden ist. Kastilien wird dadurch zu einem Gegenstand, der die historische Expansion als universelles Prinzip Spaniens aufrecht erhält und dem deshalb uneingeschränkt Glauben und Vertrauen entgegengebracht werden kann. Kastilien wird der Stellenwert einer religiösen Instanz zugesprochen. Dieses Phänomen ist letztendlich als Konstrukt aufzufassen, sich die zusammenfallende Weltwahrnehmung wieder zurecht zu zimmern und als Versuch, sich in einer zersplitternden und damit zur tradierten Interpretation der Wirklichkeit inkongruent gewordenen Realität zurecht zu kommen. Dahinter verbergen sich eine tiefe Verwurzelung in althergebrachten, d.h. traditionellen Weltbildern und die Unfähigkeit, diese Verankerungen aufzugeben. So gesehen ist Machados Lyrik in *Campos de Castilla* ein beharrliches Festhalten an einem übergreifenden Sinnzusammenhang. Dies ist für Machado der Weg der Sinnstiftung, um nicht der Verzweiflung anheimzufallen.

Jedoch geht Machado in dem Punkt über die Romantik hinaus, in dem er aus der Natur kein idealistisches Heilsversprechen ableitet. Er bleibt in dieser Hinsicht zu sehr Kind der entromantisierten Zeit, das die Sehnsucht der Romantiker spüren und nachvollziehen kann, ohne aber gänzlich davon getragen werden zu können. „Tengo un gran amor a España y una idea de España completamente negativa. Todo lo español me encanta y me indigna al mismo tiempo.“ (zitiert nach Javier Figuero 1997: 116). Dadurch, dass sich Machado nicht naiv der romantischen Illusion hingibt, die Grundsehnsucht aber spürbar macht, entwickelt seine Lyrik eine hohe Attraktivität²¹². In *Juan de Mairena* entromantisiert Machado die Naturvorstellungen und stellt die Landschaftsbeschreibungen in einen modernen, urbanen Kontext.

Pero no debemos engañarnos. Nuestro amor al campo es una mera afición al paisaje, a la Naturaleza como espectáculo. Nada menos campesino y, si me apuráis, menos natural que un paisajista. Después de Juan Jacobo Rousseau, el ginebrino, espíritu ahíto de ciudadanía, la emoción campesina, la esencialmente geórgica, la tierra que se labra, la virgiliana y la de nuestro gran Lope de Vega, todavía, ha desaparecido. El campo para el arte moderno es una invención de ciudad, una creación del tedio urbano y del terror creciente a las aglomeraciones humanas.

¿Amor a la Naturaleza? Según se mire. El hombre moderno busca en el campo la soledad, cosa muy poco natural. Alguien dirá que se busca a sí mismo. Pero lo natural en el hombre es buscarse en su vecino, en su prójimo, como dice Unamuno, el joven y sabio rector de Salamanca. Más bien creo yo que el hombre moderno huye de sí mismo, hacia las plantas y las piedras, por odio a su propia animalidad, que la ciudad exalta y corrompe. Los médicos dicen, más sencillamente, que busca la salud, lo cual, bien entendido, es indudable. (Machado 1999 [1936]: 218-219)

²¹² Sesé (1990: 110-111) sieht diese in der Vermischung von Realismus und „el vuelo de la imaginación a través del espacio y de los siglos“ begründet.

Machado bestimmt mit Rousseau den Wendepunkt in der Natur- und Landschaftswahrnehmung²¹³. Laut Machado wird die Landschaft ab Rousseau durch die idealisierende Brille als das Andere der Zivilisation und als Spektakel wahrgenommen. In diesem Sinne ist die Landschaft ein künstliches und kulturell erzeugtes Produkt. In seiner Lyrik in *Campos de Castilla* beschreibt Machado weniger die Landschaft, sondern verlegt sich sehr auf die Beobachtung der Bestandteile der Natur, um so der Falle der kulturellen Verfremdung des Gesehenen zu entgehen. In der Konzentration auf den visuell wahrnehmbaren Gegenstand versucht Machado dem Objekt gerecht zu werden. Mittels des Verzichts auf ablenkendes rhetorisches Beiwerk möchte Machado zum Kern des Gegenstandes und damit auch zur Essenz Kastiliens vordringen. Der übergreifende symbolische Gehalt der Geographie und Vegetation Kastiliens für die spanische Identität ergibt sich aus der Einschränkung auf wenige markante, sich stets wiederholende Elemente, die dadurch einen symbolischen Wert erhalten, jedoch nicht romantisiert werden. Machado steht in diesem Punkt Johann Georg Sulzer (1720-1779) wesentlich näher als den Romantikern. Denn auch Machado folgt dem Muster, die Natur zum Vorbild der Kunst zu erklären, da sie Schönheit und Wahrheit zugleich enthalte. Auf der Suche nach dem wahren Kern Kastiliens und damit Spaniens, vermeidet es Machado, sich in ausufernden Beschreibungen zu ergehen, sondern reduziert die Lyrik in *Campos de Castilla* im Wesentlichen auf Elemente der Natur, die dafür einen hohen realistischen und symbolischen Gehalt zugleich erhalten. Machados Lyrik über Kastilien ist keine subjektive Interpretation der Landschaft, die ihn in die Nähe der Romantik rückt und ihn damit unglaublich machte. Gerade weil Machado sich sehr auf den realistischen Gehalt der Landschaft, ihre Bestandteile konzentriert, werden seine Aussagen als wahr und authentisch angenommen. Die herbe und karge

²¹³ Vgl. Unamuno (1983 [1909]: 115): „Se ha dicho que el sentimiento estético de la Naturaleza es un sentimiento moderno, que en los antiguos no estaba sino esbozado, que es de origen romántico, y no falta quien añada que su principal sacerdote fue Rousseau.“ Unamuno nimmt die Perspektive der Beschreibung der Landschaft und die Verknüpfung von Landschaft mit „conciencia“ und „sentimiento“ ins Visier. Er nennt als Vorbilder Lord Byron und stellt sich damit in die Tradition der Romantik. Im Gegensatz zu Machado, der sich der Einfachheit des Menschen gegenüber der Natur stets bewusst ist und sich nicht anmaßt, etwas aus der Natur herauslesen zu können, schreibt Unamuno an gleicher Stelle dem Individuum die Fähigkeit zu, in der Kontemplation bzw. in der Beschreibung der Landschaft einen anderen Bewusstseinszustand erfahren zu können. Damit geht Unamuno nicht sinnlich, sondern kognitiv an die Wahrnehmung der Landschaft heran. Wolfzettel (1987: 10) formuliert diesen Aspekt als „Versenkung“. Steht bei Machado die Natur im Vordergrund, die so echt als möglich wiedergegeben werden soll, geht es Unamuno um die Erfahrung der Landschaft, die er vom persönlichen Erleben abstrahiert und in ein universelles Erlebnis weitet, wie an den zahlreichen Reiseberichten nachzuvollziehen ist. Dabei geht Unamuno, wie Machado auch, vom direkten physischen Kontakt zwischen Mensch und Landschaft aus. In der Folge gerät die Wahrnehmung der Landschaft zu einem kreativen Akt, bei dem die Grenzen zwischen äußerer und innerer Landschaft verschwinden und ein spiritueller Raum entsteht. Vgl. auch Strzeszewski (2006: 111).

Schönheit Kastiliens wird durch die schmucklose Lyrik kongenial zum Ausdruck gebracht. Machado erfüllt die von Jorge Luis Borges definierte Rolle des Dichters:

Das Wort dürfte am Anfang ein magisches Symbol gewesen sein, das der Wucher der Zeit verbraucht haben mag. Die Sendung des Dichters wäre es, dem Wort, wenn auch nur teilweise, seine ursprüngliche und nun verborgene Tugend zurückzuerstatten. Zwei Pflichten hätte jeder Vers: einen genauen Umstand mitzuteilen und uns körperlich zu berühren, wie die Nähe des Meeres. (Borges 1994 [1975]: 11-12)

Machados Entzauberung der romantischen Positionen macht auch vor der Rolle des Dichters nicht halt. Das romantische Stereotyp, dass besonders Dichter eine Affinität zur einsamen Berglandschaft verspüren, wird von Machado dekonstruiert. Machado spricht sich für ein neues Verständnis des Phänomens der Landschaft und der Begegnung des Menschen mit der Natur aus.

Pero a quien el campo dicta su mejor lección es al poeta. Porque, en la gran sinfonía campesina, el poeta intuye ritmos que no se acuerdan con el fluir de su propia sangre, y que son, en general, más lentos. Es la calma, la poca prisa del campo, donde domina el elemento planetario, de gran enseñanza para el poeta. Además, el campo le obliga a sentir las distancias – no a medirlas – y buscar una expresión temporal [...]. Tampoco hemos de olvidar la lección del campo para nuestro amor propio. Es en la soledad campesina donde el hombre deja de vivir entre espejos. Ciertamente que a un solipsismo bien entendido la apariencia de nuestro prójimo no debe inquietar, pues ella va englobada en nuestra mónada. Pero, prácticamente, nos inquieta, es una representación inquietante. ¡Tantos ojos como nos miran, y que no serían ojos si no nos viesen! Mas todos ellos han quedado lejos. ¡Y son magníficos pinares, y esos montes de piedra, que nada saben de nosotros, por mucho que nosotros sepamos de ellos! Esto tiene su encanto, aunque sea también grave motivo de angustia. (Machado 1999 [1936]: 219-220)

Machado stellt fest, dass die Begegnung mit der Natur andere Kategorien der Wahrnehmung als die Gewohnten hervorbringt. Dies lässt sich auch für die Selbstverortung des Menschen gewinnbringend verwerten. In der Einsamkeit der Natur ist der Mensch von den Konventionen des gesellschaftlichen Zusammenlebens befreit und braucht sich nicht mehr den Spielregeln der Repräsentation unterwerfen. Der Mensch kann sich ganz ungeniert selbst begegnen. Für die Natur bedeutet der Mensch nichts, d.h. er muss sich selbst eine Bedeutung geben. Das Individuum ist auf sich selbst zurückgeworfen. Das bedeutet aber, dass die Rolle des Dichters zusammengeschrumpft ist. Er ist nicht mehr das Medium und Sprachrohr, das Botschaften ferner Himmel vermittelt, sondern besitzt die Erfahrungswelt, die jedem anderen Individuum auch zugänglich ist. Der Poet ist lediglich ein *primus inter pares*. Machado reflektiert dies im Aufsatz „Problemas de la lírica“, der auf den 1. Mai 1917 datiert ist.

El sentimiento no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del Yo con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del Tú, es decir, de otros sujetos. No se puede llegar a esta simple fórmula: mi corazón enfrente del paisaje, produce el sentimiento. Una vez producido, por medio del lenguaje lo comunico a mi prójimo. Mi corazón, enfrente del paisaje, apenas sería capaz de sentir el terror cósmico, porque aun este sentimiento elemental necesita, para producirse, la congoja de otros corazones enteleridos en medio de la naturaleza no comprendida. Mi sentimiento ante el mundo exterior, que aquí llamo paisaje, no surge sin una atmósfera cordial. Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien

NUESTRO. Sin salir de mi mismo, noto que en mi sentir vibran los sentidos y que mi corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea par mi la voz mejor timbrada. Que lo sea también para los demás, éste es el problema de la expresión lírica. (Machado zitiert nach Tuñón de Lara 1967: 63-64)

Machado ist sich des Zwiespalts zwischen Gesellschaft und Dichtung, eines der zentralen Themen der Romantik, bewusst und setzt sich in seinem lyrischen Selbstverständnis mit der existentiellen Frage nach dem Verhältnis von Individualität und Subjektivität auseinander. Dahinter verbirgt sich nicht nur eine poetologische Problematik und eine Rechtfertigung der Relevanz der Literatur für die Gesellschaft, sondern in letzter Konsequenz geht es Machado um das Verhältnis der Menschen zueinander und zu der sie umgebenden Umwelt, in einer Zeit, die der Mensch als unsicher und unzuverlässig erlebt. Der Rationalismus der Moderne und die Entzauberung der Welt²¹⁴ führen gleichzeitig zum Wiedererstarken der Vorstellung von der Welt als einem System von Korrespondenzen und der eindeutigen Relation von Gegenstand und Sinn. Machado geht es jedoch nicht darum, die historische Vergangenheit mit dem sentimentalischen Verhältnis zur Natur gleichzusetzen, wie es dem Geist der Romantik entspräche, sondern Machado versucht, den Gehalt der Natur für den Menschen und die Gesellschaft herauszufiltern, um Mensch und Natur wieder in Einklang zu bringen. Das Übel Spaniens liegt, zumindest was die Gedichte in *Campos de Castilla* anbelangt, zu einem großen Teil daran, dass der Mensch die Natur ausbeutet und sich von ihr abwendet. Als Beispiele hierfür lassen sich „Por tierras de España“ (XCIX) oder „El loco“ (CVI) anführen. In der Beschreibung der Natur versucht Machado ein Gegengewicht zur Entfremdung des Menschen in der Moderne zu setzen. Dem linearen Zeitverlauf wird keine Bedeutung beigemessen und gegenüber der Geschichte wird die ‚zeitlose‘ Zeit des Augenblicks bzw. des Zyklus stark gemacht. Jedoch denkt Machado in diesem Punkt mehr holistisch als romantisch, denn er zielt nicht primär darauf ab, Geschichte und Landschaft in ein reziprokes Verhältnis zueinander zu stellen. Er setzt sich mit dem Manifesten auseinander und sucht nicht das Abwesende.

²¹⁴ In seinem Aufsatz über die Wissenschaft und ihre Instrumentalisierung um 1898 schreibt Álvaro Girón: „El universo es visto como un todo ilimitado y eterno en que se da una continua transformación de la materia. El cosmos, en clara analogía con los organismos vivos, pasa por ciclos de nacimiento, madurez y destrucción. La evolución se identifica con la fase progresiva del ciclo o lo que es lo mismo, con aquella que conduce a la madurez. ¿Cómo se compatibiliza esta imagen tan aparentemente impersonal de los procesos cósmicos con una concepción de la Naturaleza eminentemente afectiva y saturada de connotaciones ético-políticas? [...] Muchas veces se trata de una simple transferencia: si la Naturaleza es *justa y armónica*, la evolución también lo es.“ (Girón 1999: 657).

Machados Wahrnehmung der Landschaft rund um Soria ist ein Beweis für die Suche nach der essentiellen, reinen Poesie. Dafür spricht, dass er den Gegenstand erfassen möchte und sich dementsprechend von stereotypen Haltungen fernhält. Machado sieht die Landschaft nicht wie andere Autoren der Generation von 1898 durch die literarisch-kulturelle Brille. Dieser Purismus schlägt sich auch in seiner Sprache nieder, die darum bemüht ist, dass rhetorische Stilmittel nicht zur Verfälschung des Gegenstandes gereichen. Demzufolge interessiert ihn auch der Symbolismus weniger als solcher, sondern nur dann, wenn es um die Erfassung und um den Ausdruck einer speziellen Wahrnehmung geht, die sonst nicht auszudrücken gewesen wäre.

La maestría de Machado está en haber sabido poner ante nuestros ojos una realidad a la que él ha convertido en fuente de belleza. Y esto es inobjetable: el paisaje de Soria estaba ahí, pero quienes nos lo han hecho criatura de arte han sido esos hombres (Bécquer, A. Machado, Gerardo Diego, Dionisio Ridruejo) que han sabido superar la circunstancia fotográfica. Son ellos quienes han dado virtualidad a la afirmación de Malraux: “Le style est un sentiment du monde, tout vrai style est la réduction à une perspective humaine du monde éternel”. Junto a Antonio Machado sentimos vibrar ese “sentimiento del mundo” que se ha convertido en su propia voz, en los signos descodificados con que nos transmite su mensaje, poético, personal, español. Todo reducido a esa perspectiva humana que es el hombre que habla consigo mismo en la esperanza de “hablar con Dios un día”. Así se entiende que los críticos se detengan atónitos ante una obra desnuda, de tan simple e incomparable en la lírica española, acaso de todos los tiempos. Y es que las cosas han sido quintaesenciadas, extraído el nódulo que pueda caracterizarlas, transmitidas “con unas pocas palabras verdaderas”. (Manuel Alvar in Machado 2006: 29).

3.4 Machados Konzept der kastilischen Landschaft als Erinnerungsraum der kulturellen Identität Spaniens

Machado konzentriert sich ganz auf die Landschaft und auf die in ihr wahrgenommene und dargestellte Essenz. Machado steht damit konträr zu Azorín, der in *La voluntad* (1989 [1902]: 74) erklärt: „No hay más realidad que la imagen, ni más vida que la conciencia.“. Bei Azorín wird das Objekt im Moment des Erkennens zur Wirklichkeit und die Existenz einer ‚objektiven‘ Wirklichkeit entschwindet damit. Die Welt ist mit der Repräsentation der Welt gleichgesetzt, das Zentrum der Reflexion ist das Subjekt. Das Betrachten der Welt wird bei Azorín eine existentielle Angelegenheit. Bei Machado jedoch ist die äußere Wirklichkeit von größter Wichtigkeit. Das Betrachten der äußeren Welt ist bei Machado ein hermeneutischer Prozess, der zu einem Erkenntnisgewinn führt. Deshalb beruht sein stilistisches Verfahren auch darauf, die sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit soweit zu reinigen, dass die dahinter stehende postulierte ‚Essenz‘ erfahrbar wird, die die kulturelle Identität ausmacht. Die Erinnerung ist bei Machado präsentisch angelegt.

A la mente del poeta viene entonces el recuerdo del ayer, la distancia que va de ayer a hoy. Eso hace más perceptible la postración actual, en contraste con un pasado de protagonismo, de expansión y plenitud, el mito heroico de una historia irrepetible. Un pasado cuyo recuerdo – en

extraña paradoja vital – constituye el más infranqueable obstáculo para el desarrollo futuro de la nación española. El recuerdo se interpone como un mal sueño ante el porvenir, manteniendo el equívoco, el fantasma de una realidad ya inexistente. Es un fantasma que permanece en la visión alucinada de un paisaje de bélica morfología; en la creencia y conducta, en la mentalidad de los hombres, entregados a luchas lugareñas y fraticidas; en la ceguera del presente, acogido con abulia, con un talante casi filosófico de impasibilidad. Es una actitud casi negativa, que mantiene el atraso de los pueblos, la discordia inútil, la incapacidad de reaccionar ante el peligro, ante la decadencia y la pobreza, los males que abrumen nuestra existencia. (Beceiro 1984: 62-63)

Die Präsenz der Landschaft, die über die Begegnung des lyrischen Ichs mit der konkreten Landschaft konstituiert wird und die den aktiven Nachvollzug des Landschaftserlebnisses gewährleistet, garantiert, dass die tatsächliche soziopolitische Wirklichkeit Spaniens zwar konstatiert wird, aber nicht in den Mittelpunkt der Identitätsdebatte rückt. Machado konzentriert sich ganz auf die Charakteristika der Landschaft um Soria, mittels derer er Emotionen transportiert. Daher ist Machado im Gegensatz zu Azorín nicht an den Artefakten des kulturellen Erbes interessiert. Bei Machado wird die kastilische Identität in ihrer ätherischen Qualität dargestellt. Dennoch verliert die Welt nicht ihre feste Konsistenz, sondern wird durch die Rückbindung an den natürlichen, sichtbaren Referenten immer wieder dingfest, anschaulich und vor allem objektiviert. Bei Machado bleiben die Welt und das Subjekt zwei Entitäten²¹⁵, während sich bei Azorín das wahrnehmende Subjekt mit der Objektwelt verschmilzt. Dahinter steht die Auffassung Machados, dass der Begriff von Heimat oder kulturellem Erbe kein feststehender Begriff ist, sondern immer wieder neu hergestellt und dem Begriff immer wieder von Neuem Bedeutung verliehen werden muss. Machado äußert sich dazu in einem Zeitungsartikel „Nuestro patriotismo y la marcha de Cádiz“, der am 02. Mai 1908 in *La prensa de Soria* veröffentlicht wurde:

Somos hijos de una tierra pobre e ignorante donde todo está por hacer [...] Sabemos que la patria es algo que se hace constantemente y se conserva sólo por la cultura y el trabajo [...] Allí donde no existe huella del esfuerzo humano no hay patria, ni siquiera región, sino una tierra estéril, que tanto puede ser nuestra como de los buitres o de las águilas que sobre ella se ciernen [...] sabemos que no es patria el suelo que se pisa sino el suelo que se labra; (zitiert nach Beceiro 1984: 63)

Der Rückbezug auf die konkrete Materie ist bei Machado kein literaturhistorischer Anachronismus, sondern ein Verbleiben auf der Ausdrucksseite des Zeichens. Dies ist insofern möglich, da die kastilische Landschaft als Inkarnation der spanischen Identität

²¹⁵ Auch Krogh kommt bei der Analyse von Machados Gedichten, in denen die Landschaft im Zentrum steht, zu dem Ergebnis, dass Subjekt und Landschaft als zwei gleichberechtigte Größen anzusehen sind: „The term ‘landscape poetry’, as herein employed, designates poetry that explores and communicates the collectively-sensed associations or relationships between a people and their landscape. The landscape is more than simply the imagery or physical context crafted to help convey the poet’s emotion or state of mind: in landscape poetry, the landscape is co-protagonist with the human element of the conveyed sensory experience that is communicated through the poetic utterance. In Machado’s landscape poetry, the landscape is always there, always participating intimately in the conveyed experience.“ (Krogh 2001: 16).

in der Ideologie der Generation von 1898 allgemein anerkannt ist. Daher muss Machado nicht auf die Ebene der chiffrierten Ausdrucksweise rekurren. Dies hat zur Folge, dass auch die Distanz, die durch die Verwendung von Symbolen zwischen dem Signifikanten und dem Signifikat hergestellt wird, bei Machado nicht vorzufinden ist. Machado stellt den Rezipienten und den Referenten in direkten Bezug zueinander und verankert dadurch den an sich abstrakten Begriff der kulturellen Identität Spaniens in der sinnlich nachvollziehbaren Dingwelt. Die Funktionen von Machados Strategie der Identitätsstiftung durch die wiederholte Verwendung visueller Referenten sind die Verortung und Verankerung des Rezipienten, die Erzeugung des Effektes der Realität und die z.T. verwendete Rhetorik der Dramatisierung, die zu einer emotionalen Aufladung des Gegenstandes bzw. zu einer Materialisierung der Emotion gegenüber der spanischen Nation führt.

Wie Azorín setzt auch Machado die Vorrangigkeit der *microhistoria* (Maravall 1968) im Vergleich zur offiziellen Geschichtsschreibung, die von Unamuno propagiert worden ist, ästhetisch um²¹⁶. Die Hinwendung Machados zum Kleinen, Volkstümlichen und zu marginalisierten Personen führt zu einem Bruch mit der gängigen Tradition hinsichtlich der Wahl des Sujets als auch der Rhetorik. Machado strebt weder nach einer idealisierten noch nach einer stilisierten Naturdarstellung. Ihm geht es um die Kommunikation von – durchaus auch paradoxen – Emotionen, die die konkrete Umgebung Sorias hervorzurufen vermag. Dies ist für diese Zeit eine neue Art der Repräsentation, die die Augen vor der Realität nicht verschließt, sondern den soziopolitischen Kontext miteinbezieht.

España, en ese momento de los años que precedieron y siguieron a 1898, estaba en una encrucijada histórica. En el hombre – del campo o de la ciudad – permanecía la sombra larvada del pasado en la pendencia y discordia del presente; en el paisaje castellano, de yermos o de montes, perduraba como sello indeleble el recuerdo fantasmal de las guerras de otros días. El español de aquellos años tenía todavía en la mente, con vigencia plena, la realidad palpable de los restos del imperio español, sin duda muy disminuido – Cuba, Filipinas –, pero todavía eco fehaciente de un pasado de dominio. Poco importaba que Costa clamara por el olvido de la historia, por echar las llaves al sepulcro del Cid – frase no siempre bien interpretada –, para poder encarar el futuro. Precisamente en el fondo de los poemas de *Campos de Castilla* late la intuición de ese autoengaño, ese espejismo del pasado que España conservaba en la imagen de su paisaje y en el alma de sus gentes. (Beceiro 1984: 122)

Machado bringt Gegenwart und Vergangenheit in Spannung zueinander und eröffnet durch seine spezifische Darstellung der kastilischen Landschaft eine neuartige

²¹⁶ Hinsichtlich inhaltlicher Übereinstimmungen zwischen Azorín und A. Machado vgl. Vila-Belda (2004: 93-122). Die Autorin geht auf die historisierende Perspektive des Kastilienbildes der beiden Schriftsteller, die Verwendung des Konzepts der *intrahistoria* und auf die Hervorhebung des Alltäglichen ein.

Perspektive auf die spanische Kultur. Machado beschränkt sich im Unterschied zu Azorín wesentlich weniger auf die Vergangenheit bzw. auf die Zeitlosigkeit der kastilischen Kultur, sondern nimmt besonders das Fließen der Zeit, die Qualität des erlebten Moments ins Visier. Machado gelingt es, ein von der sinnlichen Wahrnehmung geprägtes Kastilienbild zu erzeugen, das nur jenseits der Geschichtsschreibung angesiedelt sein kann²¹⁷. Aufgrund der Kommunikation von Lebenserfahrung durch die Bilderwelt der Natur, vermittelt Machado trotz aller Trauer und Einsamkeit eine friedvolle Repräsentation von Kastilien, das stets eine Option auf eine Zukunft bereithält.

El paisaje, no como pretexto para fijar una situación anímica sino como sustancia objetiva, si bien teñida nerviosamente de connotaciones espirituales – visión y sentimiento, meditación y esperanza –, es uno de los grandes logros de Antonio Machado en *Campos de Castilla*. (Beceiro 1984: 22)

In den Landschaftsbeschreibungen von *Campos de Castilla* bringt Machado eine doppelte Kontinuität zum Ausdruck. Durch die stets ähnlich fokussierte Thematik ergibt die Gedichtsammlung ein kohärentes, stringentes und einheitliches Bild von Kastilien, wobei sich Schmerz und Liebe, Kritik und Affirmation nicht ausschließen. Die zahlreichen Einzelskizzen und auch die längeren narrativen Gedichte bringen insgesamt eine panoramatische Perspektive auf Kastilien hervor, die den Gesamteindruck der Landschaft vermittelt. Die räumliche Komponente ist mit der zeitlichen Wahrnehmung verknüpft, die einen radikalen Bruch mit der Vergangenheit unbedingt vermeidet, die Tradition also fortführt und eine vage Hoffnung auf die Zukunft, deren Träger ‚el pueblo‘ ist, formuliert. Ein Neuentwurf für die Zukunft steht aber nicht im Vordergrund, da vorher bereits die Identifikation des Lesers mit der kastilischen Landschaft erfolgt ist. Machado ist so ehrlich, keine Lösungen und auch keine präzisen Zukunftsvisionen anzubieten. Machado ist an einer Begegnung mit den Menschen und einem möglichst intensiven Durchdringen und Erkennen des alltäglichen Umfeldes der Landbevölkerung gelegen, da damit, seiner Ansicht nach, ein Gegengewicht zur falsifizierenden Geschichtsschreibung gesetzt werden kann und eine authentische Identitätsstiftung und eine für das Kollektiv tragfähige Repräsentation von Kastilien hervorgebracht werden kann. Jedoch ist auch klar festzuhalten, dass in Machados *Campos de Castilla* das

²¹⁷ Vgl. Serrano Poncela (1954: 181-182): „Para Machado también se da en Castilla ese espíritu dominador y destructor o cuando menos desintegrante del resto de España que denota Unamuno [...]. Las imágenes comparativas de la meseta con el arnés de un guerrero, las continuas alusiones a armaduras, contiendas y gigantes, las referencias a episodios históricos del pasado, adquieren, en él, quizá sin pretenderlo conscientemente, una valoración que va más allá de lo poético para enjuiciar desde la perspectiva generacional ya prejuiciada, el tema de España. [...] Todo ello hace de Castilla una profunda caja de resonancias donde la cuerda asordinada del auténtico Machado vibra distinta a lo habitual“.

Bewusstsein zum Ausdruck kommt, dass die landwirtschaftlich geprägte Ära zu Ende ist, und dass die Moderne auch in Spanien nicht mehr zu negieren ist. Die Gedichte sind daher auch vom Bewusstsein der Differenz geprägt, nicht der zu Europa, sondern der intrakulturellen Differenz, die durch den Zeitenwandel manifest geworden ist, und das den treffendsten Ausdruck in der Symbolik des Weges findet:

XXIX

Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.

Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver pisar.

Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar. (Machado 2006 [1899-1930]: 232-233).

4. Die kastilische Landschaft als Erlebnis- und Verhandlungsraum der spanischen Identität

4.1 Landschaftsdarstellung als Gedächtnispflege und Kulturschaffen

Die Natur ist gegeben, die Landschaft hingegen nicht. „Landscape is not merely the world we see, it is a construction, a composition of that world. Landscape is a way of seeing the world.“ (Cosgrove 1984: 13). Diese Aussage macht deutlich, dass Landschaft kein Gegenstand ist, dessen Abbild objektiv wiedergegeben werden könnte. Beim Begriff der Landschaft handelt es sich um kein Objekt, daher ist die Landschaft dem Betrachter nicht als objektive Wahrheit zugänglich. Die Wahrnehmung von Landschaft, ihre Wiedergabe, sowie die Darstellung der Wirkung der Landschaft auf den Betrachter implizieren einen phänomenologischen Ansatz. Die Wahrnehmung der Umgebung als Landschaft wurzelt daher nicht nur im Wahrnehmungsvermögen der menschlichen Sinnesorgane, sondern ebenso in der kulturellen Konfiguration, die festlegt, wie die spezifische Wahrnehmung konnotiert und interpretiert wird. Daher ist es gerechtfertigt, Landschaft als eine Art des Sehens zu definieren, die stets mit einer Interpretation verbunden ist, die auf der Kommunikation zwischen Objektwelt und Betrachter basiert. Die Art des Sehens ist abhängig vom Subjekt und dessen Welt- und Selbstwahrnehmung. Mit der Natur kann sich der Mensch nicht identifizieren. Natur und Mensch sind zwei getrennte Sphären, die sich in der Wahrnehmung der Natur als Landschaft identisch überlagern, was zur Identifikation des betrachtenden Subjekts mit dem betrachteten Objekt führt. Die Darstellung der Landschaft ist also nicht äquivalent zur wahrgenommenen Umgebung, sondern Landschaft ist eine Vorstellung von der Außenwelt, die im Kopf des wahrnehmenden Subjektes entsteht. Die Wahrnehmung von Landschaft ist das Segmentieren der globalen Größe Natur in kleinere Einheiten und deren subjektiver Aufladung sowohl intellektueller als auch emotionaler Art. Folgerichtig klassifizierten Daniels und Cosgrove (1988: 1) Landschaft als „cultural image“ und als „pictorial way of representing, structuring or symbolising surroundings“. Damit gilt, dass die Wahrnehmung und Darstellung von Landschaft, da kulturell hervorgebracht, nicht fixiert ist, sondern sich jeweils den kulturellen Bedürfnissen anpasst und sich wandelt. Die Landschaftsdarstellungen geben Aufschluss über die Strukturiertheit eines Kollektivs, seine Bedürfnisse und Defizite und sein Verhältnis zum immanenten und transzendenten Gegenüber. Landschaft ist eine visuelle

Konzeptualisierung, um das Verhältnis des eigenen Standpunktes in Relation zu einer als fest postulierten Größe auszudrücken.

Mit Iser (1991: 489) kann die Wahrnehmung von Landschaft und ihre Wiedergabe in einem darstellenden Medium als performativer Akt verstanden werden. Iser geht davon aus, dass der Text die Referenzwelt transformiert und sich daher nicht in der Repräsentation der Gegenständlichkeit der Welt erschöpft (Iser 1991: 181). Iser orientiert sich seinerseits an Ernst Hans Gombrichs Nachahmungskonzept, das einem Schöpfungsakt gleichkommt²¹⁸. Iser argumentiert weiter, dass

eine Nachahmung vorgegebener Gegenständlichkeit als solche gar nicht möglich ist, da jeder Betrachter einen solchen Gegenstand stets *als* etwas anderes gewärtigen würde. [...] Folglich ist die nachgeahmte Natur nur als Vorstellungsgegenstand präsent, wenngleich die Illusion herrscht, daß Natur gegenwärtig sei. (Iser 1991: 488-489)

Die Wahrnehmung von Landschaft und die Wiedergabe von Landschaft sind ein aktives Gestalten und ein konkretes Sich-Verorten von Seiten des (kollektiven) Subjekts, entsprechend den jeweiligen aktuell wahrgenommenen Bedürfnissen. Landschaft ist eine Variable, die kulturell determiniert und damit wandelbar ist. Landschaft ist ein semantisches Konzept, das sich des Zeichenkörpers der (von der Zivilisation überformten) Natur bedient, dessen Inhalt nach den jeweils akuten Bedürfnissen neu bestimmt werden kann.

Die Wahrnehmung und Wiedergabe von Landschaft erweist sich im Sinne Isers (1991: 490) als „mehrgliedrige Übersetzung, die im Endeffekt durch den Betrachteranteil an der Bildvorstellung in eine Wahrnehmungsillusion mündet“. Jedoch ist die Repräsentation des Wahrgenommenen keine Illusion, sondern entspricht der Praxis der kulturellen Herstellung eines (Lebens)Raums. Durch die Landschaftsbetrachtungen und ihre mediale Darstellung in Malerei und Literatur wird Weltwahrnehmung und damit Welt geschaffen. Im Betrachten der Umgebung wird der gewählte Ausschnitt nicht als isolierter Gegenstand begriffen, sondern im Betrachten verschmilzt die Position des

²¹⁸ Gombrich zitiert ein Beispiel aus Philostrats Lebensbeschreibung des Apollonius von Tyra, der sich mit seinem Schüler Damis über die Malerei und deren Status als Nachahmung der Wirklichkeit unterhält. Am Ende fragt Apollonius seinen Schüler, ob die Dinge, die die Menschen im Spiel der Wolken sehen, auch Werke der Nachahmung seien und Gott ein Maler sei, der sich die Zeit vertreibt. Schüler und Lehrer stimmen überein, dass die Wolkengebilde an sich keinen Sinn besitzen, dass sie aus Zufall entstehen und dass der Betrachter ihnen Gestalt und Sinn unterlegt, da die Neigung zur Nachahmung dem Menschen angeboren ist. Apollonius leitet daraus ab, dass die Kunst der Nachahmung zwiespältig ist. Einerseits besteht die Herstellung von Nachahmungen mit Hilfe von Hand und Geist, andererseits jedoch in der Schaffung von Bildern mit dem Geist allein. Die geistige Mitwirkung des Betrachters spielt beim Vorgang der Nachahmung eine wichtige Rolle. (Gombrich 1978: 206-207). Gombrichs Gedanken weisen Affinitäten zu Ricoeurs Konzept der Mimesis auf, das er in drei Zyklen denkt. Der Akt des Lesens führt über die Vermittlung einer konfigurierten Welt von einer präfigurierten Welt in eine transfigurierte Welt. (Ricoeur 1988 [1983]: 120-122).

Betrachters mit dem Gegenstand, so dass im Akt der Landschaftsbetrachtung ein Raum entsteht, der das Außen ausblendet und der das Wahrgenommene und Interpretierte zu einer für den Beobachter gültigen Realität werden lässt. Der materielle Raum ist untrennbar mit dem vom betrachtenden Subjekt erzeugten imaginären Raum verbunden. Durch die Deckungsgleichheit der beiden Räume ist der imaginäre Raum ebenso Realität wie der betrachtete Ausschnitt aus der Umgebung. Landschaftsdarstellungen geben keine absolute ‚innere‘ Wahrheit wieder, dennoch sind sie wahr, weil sie ein Bild (re)produzieren, das die Wahrnehmung und Auffassung der äußeren Wirklichkeit widerspiegelt.

Landschaft ist ein relationaler Begriff, da die Landschaft dem Subjekt in der Wahrnehmung seiner Selbst und seiner Umgebung als Bezugspunkt zur Verortung dient. Die kulturelle Verortung umfasst sowohl die immanente als auch die transzendente Ebene. Die Landschaft wird zum Medium und ihre Beschreibung zum Notationssystem des jeweiligen Selbstverständnisses. Landschaftsdarstellungen werden gerne zur kulturellen Verankerung benutzt, da sich im Begriff der Landschaft der physische und kulturelle Raum ideal berühren und zur Deckung gebracht werden können. Durch den physischen Raum ist das Subjekt bereits körperlich-materiell gebunden. Es hat einen Ort, an dem es sich heimisch fühlen kann, andernfalls würde die Vergewisserung der Identität im Medium der Landschaft nicht funktionieren. Aufgrund der Vertrautheit mit dem visuellen Erlebnis, das für den Menschen stets mit einem sinnlichen Erlebnis verbunden ist, werden Interpretationen des Gesehenen oftmals bereitwillig angenommen. Der materielle Raum ist kulturell kodiert, so dass das alltägliche Sehen der physischen Umgebung und die kulturelle Interpretation des Gesehenen zeitgleich stattfinden und die aufgenommene Information als wahr, allgemeingültig und authentisch abgespeichert wird.

Die Landschaft stellt auf der Ebene des Zeichenkörpers durchaus einen Raum dar, der wie ein Container aufgefasst werden kann. Auf der semantischen Ebene ist der Raum jedoch flexibel, mit sich verschiebenden Grenzziehungen und für unterschiedliche Bedeutungen aufnahmebereit. Der Raum, der durch das Konzept der Landschaft konstituiert wird, muss aufgrund seiner Koppelung an den festen physischen Raum diese Eigenschaften annehmen, da sonst die kommunikative Funktion, die die Existenz des Konzepts der Landschaft begründet, nicht erfüllt werden kann.

4.2 Die kastilische Landschaft als Identitätskonzept

Der spanische Identitätsdiskurs im Zeichen der kastilischen Landschaft speist sich aus zwei Quellen. Ein Ursprung sind die geographischen Exkursionen in das Guadarrama-Gebirge im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Diese Ausflüge sind primär empirisch ausgerichtet und entspringen dem genuinen Interesse, die natürliche Umgebung kennen zu lernen. Die Exkursionen konzentrieren sich auf das Untersuchen von Gesteinsproben, Geländeanalysen und das Zeichnen geographischer Karten. Diese Unternehmungen stehen im Zeichen eines Nationalismus, der darum bemüht ist, die faktischen Kenntnisse über das Land und die natürliche Umgebung zu steigern, wodurch, so die Argumentation, sich auch die Identifikation der Bevölkerung mit ihrem Land erhöhe. Dieser an sich wissenschaftliche und emotional unbelastete Ansatz stellt die Erforschung des Eigenen und Spezifischen der jeweiligen Gegend, in diesem Fall der Umgebung nördlich von Madrid, in den Mittelpunkt. Die wissenschaftliche Erforschung des Eigenen steht nicht im Zusammenhang mit Sichtweisen über Spanien, die im europäischen Ausland tradiert werden, wohl aber mit der patriotischen Ansicht, dass man sich mit dem, was man nicht kennt, auch nicht identifizieren kann. Daraus ergibt sich die Folgerung, dass man, um das Vaterland zu lieben, es zunächst erst einmal kennen muss. Die Position der wissenschaftlichen Erforschung der zentralspanischen Hochebene, die aus der Bewegung der Kritik des Eigenen hervorgegangen ist²¹⁹, kreuzt sich mit der Strömung der intellektuellen Orientierung der spanischen Elite hin zu Europa, das als Modell für die dringend notwendige Modernisierung Spaniens propagiert wird. Europa als Maßstab und Modell ist problematisch, da Spanien von Europa als rückständig und als im Verfall begriffen wahrgenommen wird. Diese negative Fremdwahrnehmung verschärft das bereits bestehende Problem der nationalen affirmativen Selbstbeschreibung. Der europäische Imperialismus und die zunehmende Technologisierung im Gegensatz zum präindustriellen Zivilisationsstand in Spanien werden in Spanien bereits vor dem endgültigen Verlust des Kolonialreiches als tiefe Spaltung wahrgenommen. Die Dichotomie von europäischer Moderne versus spanischer

²¹⁹ Azorín setzt in seinem Aufsatz „La generación de 1898“ die Tradition der Kritik des Eigenen bereits seit Saavedra Fajardo und Gracián an und begegnet so der fälschlichen Auffassung, die regenerationistische Literatur habe in Spanien erst mit dem Desaster von 1898 begonnen. Es geht ihm dabei natürlich auch um die Einordnung des eigenen Schaffens in die große Tradition der spanischen Literatur, allerdings ist es interessant, dass Azorín auch auf die „curiosidad mental“ (Azorín: 1952 [1913]: 178) hinweist, die dazu führte, das Eigene im Licht des Anderen zu erkunden. Als einschlägige Autoren nennt Azorín Valentín Almiral mit *L'Espagne telle qu'elle est* (1886) und Pompeyo Gener mit *herejías* (1887), gefolgt von Joaquín Costa, Macías Picavea und Maura, um nur einige Beispiele zu nennen, die die soziale und politische Lage mit zunehmender Vehemenz kritisieren. (Azorín: 1952b [1913]: 176-181).

Dekadenz wird durch die Kriegsniederlage und die negative Fremdwahrnehmung zusätzlich verstärkt. Die Rezeption von Taines Milieutheorie verschärft die prekäre spanische Selbstwahrnehmung, da dadurch der über Jahrhunderte hinweg andauernde Verfall als determiniert erscheint. Dies löst Angst aus und führt dazu, dass die Vergangenheit einen überproportional großen Raum in der spanischen Selbstreflexion einnimmt. Innerhalb dieses Diskursfeldes greifen die Schriftsteller, für die das bestimmende Thema ihres Schaffens die Identität Spaniens wird, angeregt von der Fremdwahrnehmung Spaniens in europäischen Reiseberichten, die wissenschaftliche Komponente der Selbsterkundung auf und verknüpfen diese beiden Stränge zu einer Auseinandersetzung mit der kulturellen Vergangenheit Spaniens im Spiegel der kastilischen Landschaft²²⁰.

Die Generation von 1898 ist, betrachtet man ihre Haltung gegenüber der Geschichte, von einer Art Endzeitstimmung geprägt. Die Rettung aus dieser Krise erfolgt nicht durch die Tat, sondern indem ein anderes Zeitverständnis gegenüber der als problematisch erlebten Vergangenheit propagiert wird. Die Vergangenheit wird entproblematisiert, indem der zeitliche Ablauf nicht mehr linear gedacht wird. Dadurch ist die Vergangenheit keine abgeschlossene Einheit mehr, sondern wird aufgrund ihrer Unabgeschlossenheit als offen und präsentisch erlebt. Die Vergangenheit ist zugänglich und kann dadurch auch verändert, d.h. neu interpretiert werden²²¹. Der Gedanke, dass Geschichte eine Erzählung ist, die immer wieder aktualisiert werden muss und damit auch stets einer Deutung ausgesetzt ist, erscheint aus heutiger Perspektive als selbstverständlich, ist jedoch an der Wende zum 20. Jahrhundert ein Novum. Zeit wurde als lineare Entwicklung gesehen und die Historie demzufolge immer als etwas abgeschlossenes, unwiederbringlich Vergangenes betrachtet. Die Idee, dass sich für

²²⁰ Es ist daher gerechtfertigt, die Thematik von ‚paysage‘ und ‚paysanaje‘ nicht nur im Kontext der Krisenerfahrung von 1898 zu sehen, sondern die Rückbesinnung auf Landschaft und Volk als epistemologischen Paradigmenwechsel anzusehen. „[D]as deskriptiv pitoreske und historische Paradigma wird abgelöst durch die Suche nach konkreter Anschauung und wesenhafter Verwurzelung.“ (Wolfzettel 1987: 7). Wolfzettel argumentiert weiter, dass „[d]as Zurücktreten eines subjektbezogenen Geschichts- und Handlungsbegriffes [...] hinter kollektiv-psychologische und ethisch-geographische Koordinaten [...] die ‚spätbürgerliche‘ Krise des Subjekts [denotiert], das hinter der Geschichte die ‚Transhistorie‘ und hinter der sich beschleunigenden historischen Entwicklung die Dauer sucht.“ (Wolfzettel 1987: 7). Dafür ist das Bewusstsein für Entfremdung und Modernität Voraussetzung. (Vgl. Wolfzettel 1987: 9).

²²¹ „Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet. So war für Robespierre das antike Rom eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit, die er aus dem Kontinuum der Geschichte herausprengte. Die französische Revolution verstand sich als ein wiedergekehrtes Rom. Sie zitierte das alte Rom genau so wie die Mode eine vergangene Tracht zitiert. Die Mode hat die Witterung für das Aktuelle, wo immer es sich im Dickicht des Einst bewegt. Sie ist der Tigersprung ins Vergangene. Nur findet er in einer Arena statt, in der die herrschende Klasse kommandiert. Derselbe Sprung unter dem freien Himmel der Geschichte ist der dialektische als den Marx die Revolution begriffen hat.“ (Benjamin 1974: 701).

denjenigen, der zurückblickt, die Vergangenheit als Gegenwart offenbart und sich aufgrund dessen die zeitlichen Dimensionen in räumliche verwandeln, braucht ein starkes physisches Element, an dem diese Vorstellung greifbar gemacht werden kann. Die Generation von 1898 findet den idealen Träger für diese Idee in der kastilischen Landschaft. Damit wächst die Landschaftsdarstellung in den Texten der Generation von 1898 über den ästhetischen Wert hinaus, denn sie gerät zu einer Narration und wirkt damit Identität stiftend. Eine Narration haben bedeutet, über eine strukturierte Beherrschung der Geschichte zu verfügen. Das traumatische Erlebnis des Verschwindens der staatstragenden Idee vom spanischen Imperium wird durch den in den Beschreibungen der kastilischen Landschaft enkodierten neuen Identitätsentwurf neutralisiert. Die Narration der kastilischen Landschaft eröffnet einen Ausweg aus dem Empfinden des Untergangs und setzt neue Denk- und Handlungsmöglichkeiten frei.

Die Identifikation der kastilischen Landschaft mit der kulturellen Identität Spaniens bewirkt eine Medialisierung und Visualisierung des kulturellen Erbes Spaniens. Dabei ist das, was als kulturelles Erbe propagiert wird, nicht der allumfassende Ausdruck der spanischen Kultur, sondern das Ergebnis einer hochgradig selektiven Wahrnehmung. Dem Konzept der kastilischen Landschaft kommt die Funktion zu, einen kulturellen Raum für die von den Schriftstellern postulierte hispanische Rasse zu erzeugen, der diese von der Kultur und Mentalität der Mittelmeerregionen differenziert. Spuren einer davon abweichenden kulturellen Identität werden nicht genannt. Dabei verblasst die Wahrnehmung von anderen kulturellen Identitäten, ohne diese jedoch endgültig zu löschen. Die Erinnerung der spanischen Vergangenheit erzeugt zunächst eine innerspanische Dichotomie, die dann zugunsten der Homogenisierung der Vorstellung ‚Spaniens‘ von der kastilophilen Ausrichtung überlagert wird. Die kastilische Landschaft bzw. die Darstellung der kastilischen Landschaft dient in diesem Rahmen der Kommunizierbarkeit der kulturellen Identität durch die Kondensation auf ein handliches Format mit einer hohen Prägnanz. Die kulturelle Identität braucht einen visuell anschaulichen Referenten, auf den die Abstraktheit der kulturellen Vergangenheit projiziert werden kann. So kann die nationale Befindlichkeit einprägsamer benannt und – mit einem intellektuellen Überbau versehen – auf ein abstrakteres Niveau gebracht werden. Durch die rationale Analyse objektivieren sich subjektive Meinungen und werden somit von den Rezipienten leichter als *status quo* anerkannt.

Die Beschreibungen der kastilischen Landschaft entstanden nicht, wie Valdivieso Rodrigo 1988 in ihrer Dissertation nachzuweisen versucht hat, aus einem Bedürfnis der Evasion heraus, sondern sind ein Medium der Kulturpolitik. Landschaftsdarstellungen sind eine Konzeptualisierungsform, ein Mittel der Visualisierung und ein Medium zur Kommunikation der Selbstwahrnehmung und Selbstdarstellung. Azorín nimmt die ästhetische Modernisierung, die in der Literatur der Avantgarde vorrangig in den Darstellung des städtischen Raums zu finden ist, teilweise vorweg und wendet sie auf die Beschreibung des ländlichen Raums an. Dadurch propagiert er eine Modernisierung der Wahrnehmung der physischen und kulturellen Geographie Spaniens. Das hat zur Folge, dass der Frage, ob eine Modernisierung Spaniens oder die Bewahrung der traditionellen Lebensformen zu präferieren sei, die separierende Kraft genommen wird, die diese Frage spätestens seit der Aufklärung in Spanien besaß. Beide Lebensformen schließen sich durch die Darstellung der kastilischen Landschaft in Azoríns Prosa nun nicht mehr wechselseitig aus. Kastilien als neues Identitätskonzept ermöglicht eine Modernisierung Spaniens ohne die traditionellen Wurzeln radikal kappen zu müssen.

Die Landschaftsbeschreibungen der Generation von 1898 sind ein kulturell hervorgebrachtes Produkt, das die kulturelle Selbstwahrnehmung des spanischen Volkes, ihre Wünsche, Sehnsüchte, Ängste und auch die blinden Flecken der Denkweise zum Ausdruck bringt. Mittels der Landschaftsbeschreibungen gelingt es, ein raum-zeitliches System zu entwickeln, das es ermöglicht, die Linearität der Zeitwahrnehmung außer Kraft zu setzen, die Gegenwart und die Vergangenheit gleichzusetzen und von der konkreten Zeit in eine Art absolute Zeit zu wechseln, in der alle herkömmlichen Zeitstufen miteinander verschmelzen. Die Landschaftsbeschreibungen dienen aber auch dazu, die Besonderheiten eines Kollektivs durch räumliche Abgrenzung herauszuarbeiten. In diese Raumstruktur kann auch eine zeitliche Komponente eingelagert sein (Brenner 1989: 26). Brenner verweist in diesem Zusammenhang auf die Kulturtheorie Ernst Blochs, der den Begriff der Ungleichzeitigkeit²²² prägte. Bloch bezieht den Begriff auf die spannungsgeladene Zeit der Moderne in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in der sich die Begeisterung für

²²² „Nicht alle sind im selben Jetzt da. Sie sind es nur äußerlich, dadurch, daß sie heute zu sehen sind. Damit aber leben sie noch nicht mit den anderen zugleich. Sie tragen vielmehr Früheres mit, das mischt sich ein. Je nachdem, wo einer leiblich, vor allem klassenhaft steht, hat er seine Zeiten.“ (Bloch 1973 [1932]: 104). Bloch unterscheidet weiter ein subjektiv und ein objektiv Ungleichzeitiges. Im Gegensatz zum individuellen Empfinden der Ungleichzeitigkeit und des daraus resultierenden Rückzugs des Individuums definiert Bloch das objektiv Ungleichzeitige als das Weiterwirken älterer Produktionsformen und Überbauten, wie zum Beispiel der unaufgearbeiteten Vergangenheit. (Vgl. Bloch 1973 [1932]: 116-117).

die Moderne und Strategien der Verweigerung einer Modernisierung einen Widerstreit liefern. Blochs Begriff kann auch für die Landschaftsbeschreibungen der Generation von 1898 angewandt werden. Auch hier überlagert sich fortschrittliches Gedankengut mit Argumentationen, die die bedrohende Wirkung der Moderne zu entschärfen oder zu negieren versuchen. Die Dialektik des Ungleichzeitigen lässt in Spanien eine eigenständige Kulturdebatte entstehen, aus dem ein Kulturkonzept hervorgeht, das Spanien, trotz aller Selbstkritik, ein Selbstbild verleiht, das sich zur Identifikation eignet. Durch die Arbeit der Generation von 1898 an der eigenen Identität kann sich das spanische Volk kritisch, aber selbstbewusst ins Gesicht blicken.

Auch auf der Ebene der ästhetischen Gestaltung lässt sich eine Art von Ungleichzeitigkeit ausmachen. Im Werk von Azorín und Machado lassen sich sowohl progressive, am Puls der Zeit und an der europäischen Avantgarde ausgerichtete, als auch stark konservative und nicht mehr aktuelle Schreibweisen ausmachen. Die spanische Kriegsniederlage und die darauffolgende Wertekrise erfolgt zu einem Zeitpunkt, zu dem auch im restlichen Europa die traditionellen Wertesysteme zusammenbrechen und die entstehende Lücke nicht durch neues, durchgängiges System gefüllt werden kann. Der Verlust der einstmals geordneten Welt hinterlässt ein zersplittertes Feld von Weltwahrnehmungen, die mit der tradierten Interpretation der Wirklichkeit nicht mehr in Einklang zu bringen ist. Im Gegensatz zu Spanien ist die europäische Wertediskussion nicht an die nationale Identität gebunden. Es handelt sich in Europa um eine kulturpessimistische Stimmung, die weniger an der nationalen Identität und mehr an der Ästhetisierung des Lebens interessiert ist. Die Freiheit in der Wahl des Sujets in der europäischen Kunstproduktion bietet eine wesentlich höhere Freiheit für ästhetische Experimente und philosophische Diskussionen, als dies für das Kunstschaffen in Spanien beobachtet werden kann.

Für Spanien gilt, dass der Widerwille oder die Unmöglichkeit, mit der Vergangenheit radikal zu brechen und sich an die modernen Zeiten anzupassen, zwar einerseits verhindert, die Weichen für eine positive Entwicklung rechtzeitig zu stellen und diese Entwicklung auf eine stabile Basis zu stellen²²³, andererseits aber das Konzept der kastilischen Landschaft als Symbol der spanischen Identität, das nicht auf empirisch überprüfbaren Fakten beruht, von einer großen Mehrheit getragen wurde. Im Diskurs

²²³ Die zweite spanische Republik war ein moderner Staat mit einer sehr liberalen Verfassung. Dies beweist, dass die Modernisierung Spaniens nicht *per se* unmöglich gewesen wäre. Es fehlten in Spanien die politische Tradition und wirtschaftlich günstige Voraussetzungen, um die zweite Republik längerfristig abzusichern.

um die spanische Identität wird diese Unfähigkeit erst *a posteriori* als rhetorisch verzerrte Wahrnehmung der vorhergehenden Generationen bezeichnet. „De un solo plumazo, se habían desmontado todas las ficciones de la retórica anterior.“ (Álvarez Junco 1998: 410).

4.3 Die empirische Realität und ihre ästhetische Wiedergabe

Mit der 1620 im *Novum Organum* veröffentlichten sogenannten Idolenlehre Francis Bacons (1561-1626), die auf der grundsätzlichen Beschränktheit der menschlichen Erkenntnisfähigkeit fußt, ist die direkte Verbindungslinie zwischen Subjekt und Objekt zusammengebrochen²²⁴. Die kognitive Erschließung der empirischen Welt ist dem Menschen verwehrt, da sich ihm, wie Bacon analysiert, Erkenntnishindernisse in den Weg stellen, die auf verschiedenen Ebenen angesiedelt sind. Dies sind zum einen die individuell unvollständige Bildung, vorherrschende Lehrmeinungen oder uneinheitlich gebrauchte Terminologie, die dem Menschen den Zugang zur Welt erschweren, vor allen Dingen aber liegt die Unerschließbarkeit der Welt auch in der menschlichen Natur selbst begründet. Im 18. Jahrhundert dominiert in den Naturwissenschaften eine quantifizierende Wahrnehmung der Wirklichkeit. Mit der Reduktion auf Zahlen soll die Welt gänzlich erschlossen werden können. Als Gegenreaktion darauf gewinnt der ästhetisierende Blick auf die Wirklichkeit an Bedeutung und wird auch in der Philosophie thematisiert, was zu einer veränderten Naturauffassung führt.

Für das Genre der Landschaftsdarstellungen gilt, dass in dieser Kunstform die Bereiche der empirischen und ästhetischen Wirklichkeit miteinander verwoben sind. Landschaftsdarstellungen sind primär dem Bereich der ästhetischen Betrachtung der empirischen Welt zugeordnet, sie stehen in keinem rein pragmatischen Kontext, sind jedoch an diesen gekoppelt und üben eine Wirkung aus. Das System Kunst kann mit Link (1988: 286) als ein „auf spezifische Weise *elaborierter Interdiskurs*“ definiert werden, der mit anderen Systemen wie Wissenschaft, Politik oder Wirtschaft im Austausch steht und diese Diskurse miteinbezieht. Die Funktion der Kunst ist nach Luhmann die Verdoppelung der Realität:

Die Welt wird [durch Kunstwerke], wie in anderer Weise auch durch den Symbolgehalt der Sprache oder durch die religiöse Sakralisierung von Gegenständen oder Ereignissen, in eine reale und eine imaginäre Realität gespalten. (Luhmann 1995: 229)

²²⁴ „Die Kritik des Verstandes ist die Idolenlehre. Ihre Aufgabe besteht darin, die Erkenntnis der Natur zu sichern. Eine solche Sicherung erweist sich als notwendig, weil der menschliche Geist einem unebenen Spiegel zu vergleichen ist, der «die Strahlen der Gegenstände durch seine eigene Gestalt und Biegung verändert».“ (Hans Barth 1961: 36). Vgl. auch Cassirer (1974: 3-11).

Die Setzung einer Differenz zwischen realer und imaginärer Realität, zwischen empirischer und ästhetisierter Wirklichkeit ist die Bedingung für das Entstehen verschiedener Perspektiven auf einen Sachverhalt ebenso wie für das temporäre Entschwinden aus der tatsächlichen Welt und das Eintauchen in die künstlerisch geschaffene Welt. Daraus erwächst eine kritische Reflexion der Realität durch das Kunstwerk oder auch für die Genese einer künstlerischen Welt, die sich einem mimetischen Verhältnis zur Realität verweigert. Kunst verdoppelt aber nicht nur die Realität, sondern reflektiert zugleich diese Verdoppelung.

Die Ausdifferenzierung des schönen Scheins entfernt die Kunst nicht aus der zugänglichen Welt. Deshalb muß das Medium durch eine Doppelrahmung konstituiert werden: durch eine Täuschung, die zugleich auf Grund besonderer Anhaltspunkte als solche durchschaut wird; durch ein inneres Medium der Formung eines Materials wie Farbe, Sprache, Körperbewegung, räumliches Arrangement, in einem äußeren Medium der zufälligen Besonderheit und Abgrenzung, das sicherstellt, daß die Formen als Kunst wahrgenommen [werden] und nicht als Holz oder Anstrich oder als einfache Mitteilung oder als menschliches Verhalten. (Luhmann 1995: 178)

Die Landschaftsbeschreibungen der Generation von 1898 sind ein ästhetisches Produkt und sind auch als solches gekennzeichnet. Sie stellen einen kulturellen Identifikationsraum her. Dabei wird nach den aktuellen Bedürfnissen selektiert und ein intertextuelles Verweissystem von Geschichte, Literatur und darstellender Kunst konstruiert, das mit der gegenwärtigen Realität in den Dörfern Kastiliens verknüpft wird. Die konkrete Struktur der Identitätskonstruktion der Generation von 1898 ist eine Strategie gegen die nationale und metaphysische Wertekrise an der Wende zum 20. Jahrhundert und wird somit einem vorhandenen Bedürfnis gerecht. Die Auswahl der Bestandteile der Identitätskonstruktion müssen als Teil einer kulturellen Sinnkonstruktion begriffen werden, die von gesellschaftlicher Relevanz und im öffentlichen Diskurs präsent ist. Dafür spricht die Veröffentlichung der Essays in der Tagespresse, die z.T. öffentlich stark diskutiert wurden. Dies geschah durch Repliken auf Veröffentlichungen, offene Briefwechsel, Widmungen einzelner Essays an Personen, die ebenfalls am Diskurs teilnahmen. Dass das Spanienbild der Generation von 1898 Eingang in die Malerei fand, ist ebenfalls ein klares Zeichen für die gesellschaftliche Bedeutung der Neubestimmung der spanischen Identität.

Der Diskurs der Generation von 1898 um die kastilische Landschaft als Ort der Selbstvergewisserung, der Rückversicherung und die Landschaft als physisch manifester Körper der kulturellen Identität erfolgt primär unter einem erkenntnistheoretischen Ansatz. In Reaktion auf den aufkommenden Materialismus erfolgt eine Rückkehr zur Natur, verbunden mit einer Überhöhung des Individuums. Die

Landschaftsbeschreibungen bei Azorín und Machado erfüllen die Funktion, das Erleben der Landschaft, die Identifikation und die Identität des wahrnehmenden Subjekts mit dem wahrgenommenen Objekt der Landschaft zu ermöglichen. Die Autoren erschaffen durch die Landschaftsbeschreibungen einen Raum der Sensibilität, der nicht als subjektiver Gefühlsraum, sondern als Raum der Erkenntnis und des Wiederauffindens kreiert wird.

Hinzu kommt, dass der Diskurs der Generation von 1898 um die spanische Identität ein von der Erinnerungskultur geprägter Diskurs ist. Bei der Erforschung des von der Generation von 1898 postulierten spanischen Wesens geht es weniger um neu zu gewinnende Erkenntnis als um die Aktualisierung und Verbreitung von bereits vorhandenem Wissen und Kulturgütern. Das Zutagebringen von verschütt gegangenem Wissen ist zu diesem Zeitpunkt für Spanien bzw. für die Autoren, die sich dieser Aufgabe widmen, ein Akt der kulturellen Selbstbehauptung gegenüber dem kulturell tonangebenden europäischen Ländern wie z.B. Frankreich.

Das Motiv des Reisens passt ideal zum vorgegebenen Ziel der Selbsterkundung und des Erkenntnisgewinns. Das Motiv der ist Reise kein Vorwand, um ein Kulturkonzept zu propagieren, sondern es ist eine aufrichtige Suche im wertebesetzten und hierarchisierten Diskursfeld von Auto- und Heterostereotypen nach dem, was Spanien ausmacht. Die Literatur derjenigen Schriftsteller, die sich als Erneuerer, als *gente nueva* der spanischen Literatur sehen, ist eine Literatur, die sich in der ersten Ausprägung der kritischen Repräsentation der Tatsachenwelt verschrieben hat. Das Denkmodell der Schriftsteller geht von der Möglichkeit aus, die Realität objektiv abbilden zu können. Daher findet sich in der Frühphase ihres Schaffens oft eine deterministische, sozialistische und atheistische Haltung – Merkmal des Widerstands gegen den etablierten Literaturbetrieb und gegen das politische System.

Ein zweites Charakteristikum ihres poetologischen Ansatzes ist die Schaffung einer neuen ethischen Realität mittels ihrer Literatur. Was Karlheinz Stierle (1975: 374) als die Funktion fiktionaler Texte mit den Kategorien Bilanzierung und Orientierung definiert, lässt sich auch für die Landschaftsbeschreibungen der Generation von 1898 geltend machen. Fiktionale Texte versinnbildlichen in ästhetisch strukturierter Weise Formen der Organisation von Erfahrung und liefern dadurch Orientierungsmodelle, die für die Lebenspraxis relevant sind, ohne zwingend normativ zu sein.

Die Bestimmung der spanischen Identität vor über einem Jahrhundert ist mittlerweile selbst zur Historie geworden. Damals aber und bis zur *transición* war die kulturelle

Formung des spanischen Volkes durch die Kunst der Generation von 1898 geprägt. Egal ob das Verhältnis zur Ideologie dieser Generation im weiten Sinne, Schriftsteller und Maler inbegriffen, affirmativ oder negativ geprägt war, immer blieb das kulturelle und intellektuelle Modell des Kastilienmythos ein Referenzpunkt, der die spanische Denkweise über Generationen hinweg stark beeinflusst hat.

Por otra parte, la verdadera repercusión de la generación del 98 se produjo fundamentalmente a partir de los años treinta y, sobre todo, con posterioridad a la guerra civil. Fue entonces cuando el paisaje adquiere una dimensión nueva dentro de los cauces de una modernidad moderada, de lo que Moreno Galván denominó la «línea doméstica de la modernidad». Este último fenómeno se produjo cuando la protesta del 98 era una contestación asimilada y cuando las imágenes de una rebeldía eran planteadas por un arte de vanguardia en sintonía con las tendencias internacionales de lo *Informal*, pero que, en España, asumió no pocos *topoi* del sentimiento trágico de la vida y el espíritu agónico y crítico del 98, como formas particularmente hispánicas de expresar una rebeldía frente a una situación.

En los años cincuenta, por las particulares condiciones políticas, la literatura y el pensamiento del 98 se convirtieron en un modelo y en el sustrato ideológico de la contestación frente a una situación que se entendía como uno de los males endémicos de España. Fue el canto de cisne y también uno de los momentos de máximo auge de una vigencia del 98 asimilada y utilizada por igual por el régimen y la oposición. Posteriormente, el fenómeno del 98 dejó de ser un fenómeno vigente y crítico para convertirse en un fenómeno de la Historia. (Víctor Nieto Alcaide 1998: 131)

Die Suche der Generation von 1898 nach dem Wesen Spaniens beginnt bei den empirisch nachweisbaren Fakten. In der kreativen Auseinandersetzung²²⁵ bzw. Aneignung der Landschaft durch die Schriftsteller sowie in der literarischen Wiedergabe verdichtet sich die Landschaft Kastiliens und entfernt sich demnach von der Wirklichkeit. Dies bedeutet, dass das ursprüngliche Signifikat der Natur- und Kulturlandschaft von literarischen, philosophischen, historischen Bedeutungen überlagert wird und Kastilien damit zu einem überindividuellen Identitätssymbol stilisiert wird. In diese Form gegossen, verfestigen sich die neuen zusätzlichen und in den Vordergrund getretenen Signifikate zu einem Allgemeinplatz und haben als Kastilienmythos eine intensive und langfristige Wirkungsmacht.

En realidad que España en el fin de siglo pasado se muestra como una realidad compleja, en la que no solamente está el talante optimista o pesimista de Sorolla y Zuloaga, como contrastes, en blanco y negro, sino que está la España de la periferia y la España del centro, la España que apuesta todo por el progreso y la España que teme la pérdida de la tradición. Hay una España bastante plural, lo que pasa es que realmente lo que triunfa ciertamente, es esta imagen, que es la imagen negra que tiene una manifestación muy clara y contundente aquí. (Calvo Serraller 1996: 97)

²²⁵ Strzeszewski (2006) vertritt die These, dass bei Unamuno und Azorín die Landschaftsbeschreibungen – die Projektion der Psyche auf den Körper – als ein Medium der Selbststilisierung als Reisender und Poet dienen. Sie untersucht in ihrer Studie, wie die Figur des intellektuellen Schriftstellers von beiden Autoren in den Genres Roman und Lebenserinnerungen entwickelt wird. „In Unamunos and Azorín’s early novels [...] the largely autobiographical character of the intellectual emerges from a background, secondary position, to the foreground through the course of the novel. Landscape is a space associated with the solitary experience of the intellectual, and it plays a role in the development of his perspective. At moments, landscape is also a vehicle for the intellectual to construct a relationship to members of lower socio-economic classes, reflecting the desire of turn-of-the-century intellectuals to cultivate a relationship with, and to an extent assume the role of spokesperson for, the laboring classes.“ (Strzeszewski 2006: 59).

4.4 Die Authentizität des Spanienbildes der Generation von 1898

Die Leistung der Generation von 1898 liegt darin, dass es den Schriftstellern gelingt, ein Diskursfeld für die spanische Identität zu schaffen. Daran partizipieren auch Maler und Philosophen, ebenso wie andere führende Köpfe des öffentlichen Lebens. Die Thematisierung des Verhältnisses von Spanien zum industrialisierten und fortschrittlicheren Europa wirkt auf die spanische Gesellschaft wie ein Katalysator. Die Generation von 1898 hat aus der Defensive heraus an das Diskussionsfeld eine z.T. einseitige Perspektive angelegt, aber dass diese Diskussion überhaupt geführt wird, ist ein großes Verdienst an sich. Davon profitieren auch andere Regionen Spaniens, wie etwa Katalonien, für die sich die Frage der Modernisierung als weniger problembehaftet erwies als für Kastilien. Auch in Katalonien führt die Diskussion um die spanische Identität zu einem Zuwachs an regionalem Nationalgefühl und daraus hervorgehenden Abspaltungstendenzen.

4.4.1 Die Authentizität des Spanienbildes der Generation von 1898

Die Kriegsniederlage von 1898 gegen die USA teilt das spanische Selbstverständnis in ein Davor und ein Danach des Desasters. Dies gilt für Kastilien wesentlich stärker als für Regionen an der Peripherie. Auf der pragmatischen, wirtschaftlichen und politischen Ebene zeigt die Reduktion der spanischen Nation auf das Mutterland keine negativen Folgen. In der Wahrnehmung von sensiblen kastilophilen Intellektuellen wird die Niederlage als Verlust einer überspannenden Idee interpretiert, auf der die Identität fußt. Daraus entstand das Bedürfnis, die kulturelle Vergangenheit Spaniens einer kritischen Revision zu unterziehen. Das Ziel bestand darin, die kulturelle Identität Spaniens klar zu benennen. Dabei wandte man sich denjenigen kulturellen Erzeugnissen zu, die man als jenseits der Entwicklung des Verfalls Spaniens angesiedelt sah und ging daher in die Zeit des ausgehenden Mittelalters und der frühen Neuzeit zurück. Die damals neuen, nichtsdestotrotz an der Historie orientierten Vorstellungen von Spanien im Zuge der Wiederherstellung der nationalen Identität waren jenseits des folkloristischen und malerischen Andalusienbildes angesiedelt, das als Verfremdung des genuin Spanischen interpretiert wurde. Damit reagierten die spanischen Intellektuellen auf die Fremdbesetzung von Seiten Europas und auf die Rolle Spaniens als Negativfolie für die kulturelle Überlegenheit Europas. Die Position des Subalternen konnte Spanien im Zuge der kulturellen Selbstdefinition nicht akzeptieren. Spanien musste aus eigener Kraft

wieder zu einem selbstbestimmten, unverwechselbaren, glaubwürdigen und in diesem Sinne authentischen²²⁶ Selbstbild gelangen.

Der Drang nach Erneuerung nicht nur auf politischer, sondern auch auf ästhetischer Ebene²²⁷ gilt für weite Bereiche der spanischen Kulturproduktion. Die Kunstschaffenden wenden sich von herkömmlichen Schreibweisen und der von den Akademien propagierten Malweise ab und lassen sich auf der Suche nach neuen Ausdrucksweisen von ästhetischen Modellen aus dem Ausland inspirieren. Die Rezeption ausländischer Modelle ist aber keine unreflektierte Übernahme, sondern dient als Quelle für eine neue Blickrichtung innerhalb der Auseinandersetzung mit der eigenen – individuellen und kollektiven – Identität. Das spanische Geistesleben ist an der Wende zum 20. Jahrhundert damit beschäftigt, die Ideen der Moderne in die traditionelle spanische Kultur zu integrieren. Dies gilt vor allem für Zentralspanien. An der Peripherie gelingt es leichter, sich von alten Konzepten, die nicht als autochthone Modelle anerkannt werden, zu verabschieden und sich neuen Strömungen in stärkerem Maße zu öffnen. Die Differenz zu Kastilien ist für Katalonien seit jeher Grundlage für das kollektive Selbstbild gewesen. Von daher erklärt es sich, dass der Bezug Kataloniens zu Europa stärker ausgeprägt ist und auch, dass man in dieser Region dem europäischen Gedankengut aufgeschlossener gegenübersteht und dieses schneller rezipiert. Für Gesamtspanien gilt, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts fast alle Künstler, ob in Wort oder Bild, darum bemüht sind, eine Gegenwart herzustellen, die im Vergleich zu Europa als zeitgemäß erscheint und die nicht von den Bildern der Vergangenheit geprägt ist. Jedoch erfolgt in Spanien, wie schon so oft in der Geschichte der spanischen Kultur, kein radikaler Bruch mit der Vergangenheit. Eine radikalere Avantgarde geht in Spanien erst zu einem späteren Zeitpunkt hervor. Zur Zeit der Jahrhundertwende ringen die kastilophilen Intellektuellen um eine Integration der Moderne in das traditionelle Spanien bzw. um eine Öffnung des traditionellen Spaniens für die Modernisierung. Sie hängen noch sehr dem Glauben an, dass alles einen Sinn ergeben müsse und bemühen sich demzufolge stark um die Bestimmung einer homogenen, nicht zersplitterten spanischen Identität. Diese ideologische Verankerung

²²⁶ Zur Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs vgl. Knaller (2006: 17-35). Knaller verweist auf die soziologisch-philosophisch ausgerichtete Authentizitätstheorie Alessandro Ferraras, die er in seinem Buch *Modernità e autenticità. Saggio sul pensiero sociale ed etico di J. J. Rousseau* (1989) dargelegt hat. Ferrara versteht Authentizität als Vermittlungsbegriff zwischen philosophischen, soziologischen und ästhetischen Diskursen und konstruiert diesen als pragmatisch-moralisch gültigen Begriff (Knaller 2006: 23).

²²⁷ Zum modernen Diskurs der ästhetischen Authentizität vgl. Mecke (2006: 90-99).

wird nicht aufgegeben, was zum einen an der tief verwurzelten, zum Teil auch religiös geprägten Überzeugung liegt und zum anderen auch ein wesentlicher Bestandteil der Selbstinszenierung ist. Spanische Künstler, die sich jenseits der Spanienproblematik weiterentwickeln und sich stärker in das internationale Geschehen integrieren, vollziehen den Bruch, indem sie von sich aus ins Ausland gehen, um ihre künstlerische Entwicklung voranzutreiben. In Spanien war zu diesem Zeitpunkt weder in ästhetischer noch in ökonomischer Hinsicht der Markt für die Weiterentwicklung und Rezeption ihrer Kunst vorhanden. Dieser Schritt fällt in der Bildenden Kunst leichter als im literarischen Bereich.

4.4.2 Die Natur als ästhetisches Modell und als Garant von Autentizität

Landschaftsbeschreibungen sind für Azorín die höchste Kunst. Darin folgen ihm nicht alle zeitgenössischen Schriftsteller, jedoch nimmt die Landschaft in der Ideologie der Generation von 1898 einen gewichtigen Platz ein. Damit steht Azorín in der Linie der traditionellen Ästhetik.

Die traditionelle Ästhetik hat die Anschauung der Natur als erinnernde Teilhabe an ihrem eigentlich Zustand verstanden: als ein Gewahren der kosmischen Ordnung, als Lektüre des göttlichen Buchs der Natur, als Schau der Ideen oder als Begegnung des Subjekts mit seinen übersinnlichen Wesen. (Seel 1991: 15)

Aus dieser Position heraus ist es verständlich, dass die kastilische Landschaft als Identitätszeichen gesehen wird und in den Werken der verschiedenen Schriftsteller der Generation von 1898 präsent ist, besonders aber bei Azorín, Machado und auch zum Teil bei Unamuno²²⁸ als solches inszeniert wird. Wenn der Stellenwert der Natur als Garant der kosmischen Ordnung anerkannt wird, ist auch der nächste Schritt, die Landschaft als kulturelle Orientierung gebende Instanz zu sehen nachvollziehbar. Da diese Idee aus der metaphysischen Verankerung heraus auf die kulturelle Selbstbegegnung übertragen wurde, ist der Gedanke der Relativität der kulturellen Wahrnehmung in diesem Modell nicht vorgesehen. Die Landschaft Kastiliens wird als Buch bzw. Text der kulturellen Selbsterforschung in Szene gesetzt.

Um die Exegese der kastilischen Landschaft so intensiv als möglich durchzuführen, ist es den Schriftstellern gemein, die Landschaft über den sensitiven und emotionalen Kanal wahrzunehmen. Das Gefühl für die Landschaft, das bei Azorín eine sich des Betrachters bemächtigende Instanz ist, die aus der Natur hervorgeht und bei Machado

²²⁸ „La primera honda lección de patriotismo se recibe cuando se logra conciencia clara y arraigada del paisaje de la patria, después de haberlo hecho estado de conciencia, reflexionar sobre éste y elevarlo a idea.“ (Unamuno 1966 [1915]: 7).

als nicht weiter reduzierbare Wahrnehmung und damit als nicht hintergehbare Größe inszeniert wird, ist ein weiterer Garant für die Authentizität der Wahrnehmung der kastilischen Landschaft. Die daraus abgeleiteten Interpretationen der kastilischen Kultur sind somit auch als echt legitimiert und damit dem Vorwurf der Subjektivität enthoben. Diese Strategie ermöglicht es Azorín, eine kontemplative, rein ästhetische Haltung gegenüber der Natur einzunehmen. Azorín beschreibt Landschaften, die er nicht aus der persönlichen Anschauung kennt, sondern er imaginiert kastilische Landschaften, um ein bestimmtes Gefühl zu transportieren.

¡Días melancólicos, íntimamente melancólicos, del otoño! Estos días son los días gratos, profundos, armónicos, de las altas mesetas castellanas. Los días de Guadarrama y de Gredos. Los días en que el sentido del paisaje castellano se una el sentido hondo de los clásicos. [...] ¿Dónde está España? ¿Dónde está Castilla? ¿No está allá arriba, allá arriba, pasadas unas duras montañas, lejos de los paisajes suaves, románticos, y de los mares azules? Sólo en el otoño, después de este vagabundeo espiritual, después de esta fiesta infantil de nuestro espíritu; sólo en el otoño, vueltos a la altiplanicie castellana, unas páginas de *La Celestina* o del *Lazarillo* nos hacen compenetrarnos hondamente, *dolorosamente*, con el paisaje, el ambiente y el arte de Castilla. (Azorín 1998b [1916]: 1422)

Azorín ist nicht daran interessiert, anhand seiner Landschaftsbeschreibungen die Wirklichkeit nach Art des Naturalismus zu dokumentieren, sondern ihm dienen die Landschaftsbeschreibungen dazu, seine künstlerische Sensibilität abzubilden. Dichter, die ihrer Einbildungskraft folgen, sind authentischer und ihre Literatur der Wahrheit näher, als die Erzeugnisse derjenigen Schriftsteller, die sich der vermeintlichen Wirklichkeit bemächtigen wollen, derer sie doch niemals habhaft werden können.

Der Begriff der engagierten Kunst ist Tölperei, weil niemand im Geringsten weiß, was er ausführt. Ein Schriftsteller, bekannte Kipling, kann eine Fabel aushecken, aber nicht in ihre Moral eindringen. Er muß seiner Einbildungskraft treu sein und nicht den bloßen flüchtigen Umständen einer vermuteten «Wirklichkeit». (Borges 1994 [1975]: 11)

Azoríns ästhetisches Kastilienbild, ebenso wie Machados Wahrnehmung sind authentisch, denn sie sind das von allen pragmatischen Interessen gereinigte Substrat dessen, was Unamuno die „eterna esencia“ nennt.

Es fácil que el lector tenga olvidado de puro sabido que mientras pasan sistemas, escuelas y teorías va formándose el sedimiento de las verdades eternas de la eterna esencia; [...] Sobre el suelo compacto y firme de la esencia y el arte eternos corre el río del progreso que le fecunda y acrecienta. Hay una tradición eterna, legado de los siglos, la de la ciencia y el arte universales y eternos; he aquí una verdad que hemos dejado morir en nosotros repitiéndola como el Padrenuestro. (Unamuno 1986 [1895]: 62)

Die ewige Essenz des kastilischen Wesens ist eng mit der Geschichte Kastiliens als einer Ausdrucksform neben Literatur, Architektur und Malerei verbunden. Die Kontemplation der Landschaft öffnet bei Azorín und Unamuno das Tor zur Geschichte und bei Machado zum Teil auch, in jedem Fall ist die Landschaft ein Medium, das dem Subjekt Zutritt zur eigenen und kollektiven Vergangenheit gewährt. Das Feld der

persönlichen Erinnerung wird durch das Medium der Landschaft objektiviert und in das kollektive Gedächtnis überführt.

Voraussetzung dafür ist, dass die Landschaft nicht als Konzeptualisierungsform einer kulturellen Konstellation gesehen wird, sondern dass sie mit der Natur gleichgesetzt und ihr damit eine ewige, d.h. unwandelbare Bedeutung zugeschrieben wird. Die Umformung der Geographie Kastiliens zur Identitätslandschaft Spaniens beruht auf dem Prinzip der Vermenschlichung der Natur. Durch die Anthropomorphologisierung wird die Landschaft zu einem Terrain, mit dem der Mensch in der Lage ist zu kommunizieren. Dies bedeutet ein Einverleiben der betrachteten Landschaft durch das Subjekt, bzw. eine Extension des menschlichen Körpers in die Landschaft hinein. Die Rhetorik der Humanisierung der Landschaft²²⁹ ermöglicht den Austausch zwischen Natur und Mensch. Die Landschaft wird dadurch zum sprechenden Text. Die Schriftsteller der Generation von 1898 generieren eine Identität, die keinen Bezug zu einer außen stehenden Größe aufbaut. Die Landschaft, verstanden als Extension des kollektiven Bewusstseins, ist ein Dialog zwischen dem Individuum und dem kulturellen Erbe. Die kulturelle Identität Spaniens wurde von der Generation von 1898 als selbstreferentielles System generiert, von dem angenommen wurde, es könne sich aus sich selbst heraus erneuern. Daher erklärt sich auch das *grand récit* der kastilischen Landschaft, das alle Schriftsteller in der Begegnung mit ihr vernehmen.

Die Angst vor der Modernisierung, die stark mit der Furcht vor einem Traditionsbruch verbunden ist, führt dazu, dass nicht anerkannt wird, dass das Kulturmodell der Generation von 1898 nur einen Teilausschnitt der kulturellen Vergangenheit repräsentiert und dass dies nur ein Angebot der kulturellen Identifikation unter mehreren möglichen darstellt. Mit dieser Haltung stehen die Schriftsteller der Generation von 1898 jedoch in der Diskurstradition der Nationalisierungsbewegung, die stets das unverwechselbar Eigene, das kein anderes Kollektiv für sich beanspruchen kann, stark betonen und einer kulturellen Vision von sich selbst zur Hegemonie verhelfen und andere kulturelle Identitäten innerhalb des Kollektivs an die Peripherie abdrängen. Politische Machtansprüche können die zentrale Stellung des kastilischen

²²⁹ Die rhetorische Humanisierung der Landschaft widerspricht nicht dem Konzept der *deshumanización del paisaje*, das Mecke (2007: 66) vertritt. Mecke greift auf den von Ortega y Gasset geprägten Begriff zurück, der damit ein Kennzeichen der modernen avantgardistischen Kunst beschrieb. Mecke verwendet den Begriff dafür, um die Verschiebung der Funktion der Landschaftsbeschreibung im Roman, weg von der Gebundenheit an den figürlichen Protagonisten hin zur Autonomie zu beschreiben.

Modells unterstützen. Dieser Art der politischen Teilhabe aber standen die Schriftsteller der Generation von 1898 fern.

Man könnte vielleicht aus heutiger Perspektive geneigt sein, die Bemühungen, die spanische Identität auf der Basis der kastilischen Vergangenheit neu zu fundieren, unter dem Aspekt des Verdeckens und Verdrängens zu betrachten und daraus den Vorwurf ableiten, dass der Versuch, die Kultur im konservativen Sinn zu erhalten immer auch eine Kulturverweigerung beinhaltet, da alles Leben stets auch Wandel bedeutet, mit dem sich ein Großteil der Intellektuellen damals schwer tat.

4.4.4 Die Autonomie des Kastilienbildes der Generation von 1898

Die kastilische Landschaft wird im Diskurs der Generation von 1898 von einer ästhetischen Konstante zu einer Form von kognitivem Kapital. Die Formung einer kollektiven Identität Spaniens, basierend auf der kastilischen Geschichte, stellt die Grundlagen für ein neues Gruppenempfinden und einen neu aufkeimenden Nationalstolz bereit.

Pero si Castilla ha hecho la nación española, ésta ha ido españolizándose cada vez más, fundiendo más cada día la riqueza de su variedad de contenido interior, absorbiendo el espíritu castellano en otro superior a él, más complejo: el español. (Unamuno 1986 [1885]: 77)

Die Vision von Spanien trägt das Potential in sich, Formen des politischen Handelns entstehen zu lassen, da Landschaftsdarstellungen Images extrapolieren und auch die kulturelle Identität diskursiv verhandelt werden kann. Landschaftsdarstellungen sind immer beides: Repräsentation und Performanz. Im Prozess der Identitätsstiftung der Generation von 1898 führt der Zweifel an der wissenschaftlichen Beweisbarkeit und der Mangel an den Glauben an Fortschritt – was wiederum auch psychologisch motiviert war – dazu, dass die Widerspiegelungsästhetik außer Kraft gesetzt wird. Die Literatur wird eher zum Ausdruck der reflektierten Selbstsuche und Unamuno und Azorín sind stärker daran interessiert, Fragen aufzuwerfen als diese zu beantworten.

Bei Azorín und Machado erreicht die Bildhaftigkeit der Landschaftsbeschreibungen den Status von Autonomie. Sie stehen für sich selbst und sind an keine weitere gattungsspezifische Funktion gekoppelt. Sie müssen auch nichts beweisen, sondern sie stehen so, wie sie formuliert sind, für die Wahrnehmung der Wirklichkeit, die nicht weiter hinterfragbar ist. Es gilt der subjektive Wahrheitswert, der nicht mit empirischen Methoden überprüft und gegebenenfalls falsifiziert werden kann. Die Landschaftsbeschreibungen sind somit eine Interpretation des Produzenten und möglicherweise ein Sichwiederfinden des Rezipienten. Die literarische Erschaffung

eines Kastilienbildes ist die poetische Schöpfung. Der Blick auf Kastilien und, damit einhergehend, die Wahrnehmung der kastilischen Landschaft ist zunächst nicht festgelegt. Die Autoren orientieren sich daher auch zuerst an den faktischen Gegebenheiten. Erst bei der Interpretation der Geschichte folgen die Autoren der traditionellen kastilophilen Auslegung und orientieren sich hierfür an den kulturellen Hervorbringungen Kastiliens, wobei sie hier die Grenzen großzügig abstecken und sie durchaus durchlässig gestalten.

Azorín arbeitet sehr stark über die visuelle Vorstellungskraft. Seine Landschaftsbeschreibungen kreieren sinnliche Wahrnehmungen, die ihrerseits wiederum eine bildliche Wahrnehmung hervorrufen. Dabei wird der Vorstellungskraft der Rezipienten kein enger Rahmen gesteckt. Die Landschaftsbeschreibungen bleiben skizzenhaft, stärker dem momentanen Sinneseindruck verpflichtet als dem Gebot der Mimesis. Gottfried Boehm (2007: 80) verweist auf die Verwandtschaft von *Imaginatio* und *Imago* und sieht darin eine der Ursachen, warum in der Kulturgeschichte der Menschheit den Bildern misstraut wurde und sie in die Nähe von Trug und Lüge gerückt wurden. Jedoch entkräftet er diesen Vorwurf, indem er die Fähigkeit der Bilder, Grenzen zu überschreiten, stark macht.

Dem ist entgegenzuhalten, dass sie ihre erhellende Macht gerade aus ihrer Fähigkeit gewinnen *kontrafaktisch* zu operieren. Die Bildkraft in uns wird vom Einspruch der Realität nicht mattgesetzt. Dass sich der Mensch der Diktatur des Faktischen, der bestehenden Verhältnisse nicht unterwerfen muss, dass er *imaginierend* weiterkommt, wo keine Wege möglich scheinen, das verdankt er der vorausseilenden, der suchenden Phantasie, dem Sinn für das Imaginäre. Viele offene Fragen sind am Anfang aporetisch, d.h. unüberwindlich, erlauben kein Weiterkommen. So ist das Imaginäre ein höchst produktives Instrument, welches sich am Ende gerade an der Realität bewährt. Es ist jenes Plus Ultra, das sich des inneren Bildsinnes bedient um äußere Bilder zu schaffen. (Boehm 2007: 80)

Boehm geht im Weiteren darauf ein, dass

[v]on Parmenides bis ins 20. Jahrhundert [...] vielerorten die unverbrüchliche Prämisse [galt], dass dasjenige, was nicht bestimmterweise gesagt werden kann, auch keinen verbindlichen Realitätsstatus besitzt. Die Logik der Prädikation öffnet keinen Horizont des Potentiellen, sondern sie schließt stattdessen, denn sie ist zweiwertig: sie basiert auf der Differenz von Ja und Nein. Die Logik des Zeigens und damit die des Bildes operiert dagegen mit Übergängen, mit Unbestimmtheiten, mit Ambiguitäten und erzeugt auf diesem Wege ihre anschaulichen Evidenzen. Damit tut sich sprachbasierte Logik äußerst schwer. Unbestimmtes, Abwesendes oder Nichtiges hat keine wirklichen Prädikate. Ohne dieses Mannigfaltige, Singuläre, Sinnliche, Schwankende, Energetische oder Affektive lässt sich über Bilder aber nicht wirklich nachdenken. Die ikonische Episteme ist damit befasst, derartige Ordnungskonzepte, die in einer langen Geschichte aus der Welt des Wissens ausgegrenzt worden waren, den unverbindlichen Kapriolen der Imagination überlassen oder in den Bereich des Irrationalen, des verantwortungslosen Sprechens abgeschoben, nun tatsächlich zu denken. Vom Bild aus scheint sich dabei unser Wissen auf einer Basis zu erneuern, welche es gestattet, den Zusammenhang von *Imaginatio* und *Imago*, von Bild und Wissen auf eine luzide Weise zu verstehen. (Boehm 2007: 82)

Dieses Argument der Bildkraft in uns kann m.E. auch für literarische Visualisierungsstrategien in Anspruch genommen werden, durch die innere Bilder erzeugt und die

Imaginationskraft angeregt werden. Ein starker visueller Eindruck hinterlässt eine nachhaltigere Wirkung beim Leser als eine theoretische Vorlesung. Die Plastizität der kastilischen Hochebene in den Texten Azoríns und Machados regt die visuelle Vorstellungskraft der Leser an. Die Wirkung der Bilder arbeitet unabhängig vom Text nach der Rezeption bei den Lesern weiter. Die Kraft der Bilder besteht darin, dass, anders als bei der Sprache, die binäre Trennung in Affirmation und Negation nicht notwendig ist. In Bildern können Widersprüchlichkeiten nebeneinander bestehen bleiben, auch Leerräume können in Bildern ausgedrückt werden. Von daher wird das in den Landschaftsbeschreibungen erzeugte Bild Kastiliens zum Träger der nicht vorhandenen, neu zu definierenden spanischen Identität. Das konstruierte Bild der kastilischen Landschaft besitzt die Freiheit, dass es sich, im Gegensatz zur soziologischen Analyse, nicht an der konkreten Wirklichkeit zu orientieren braucht, der Schöpfer und auch der Rezipient des Bildes frei imaginieren können. Diesem so hervorgebrachten Bild, einem Zwischenstadium gleich, kann aber auch ein Realitätsstatus zuerkannt werden, der dann möglicherweise Auswirkungen auf die tatsächliche Wirklichkeit haben kann, indem durch die Bildarbeit Möglichkeiten zur Umsetzung in die Praxis erzeugt werden, deren Wahrnehmung vorher durch die Umklammerung durch die konkrete Wirklichkeit nicht möglich war. Die Auffassung Boehms von der Kraft der Bilder weist auf der Ebene der Wirkungsästhetik Ähnlichkeiten zur Literaturtheorie Ricœurs auf. Auch Unamuno reflektiert die Kraft, die den Bildern innewohnt. Er erkennt den Bildern eine wirklichkeitsverändernde Wirkung zu, die sich aus der Erinnerungsarbeit des Künstlers speist.

Lo que hay que ver no es la visión presente; lo que hay que ver es su recuerdo, su imagen. A las veces su recuerdo presente. El artista ve recuerdos y por eso ve anticipaciones y es un profeta. [...] Quien no lo hace es una cámara oscura, una máquina fotográfica, pero no lo hace porque no teniendo alma no tiene memoria. [...] Es que el artista pinta la imagen que recibe del objeto presente y esta imagen es un recuerdo siempre, hasta cuando ve por primera vez el recuerdo. Todo imaginar y hasta conocer – lo sabía ya Platón – es un recordar. Y todo recuerdo es una metáfora. (Unamuno 1983 [1922]: 238)

Die Wahrnehmung eines Gegenstandes ist für Unamuno ein Akt der Erkenntnis, der sich aus der Imagination und der bereits abgespeicherten kulturellen Information des wahrnehmenden Subjektes speist, ist ein Akt der Interpretation. Der empirischen Erkenntnis und der mimetischen Wiedergabe spricht Unamuno die Seele, die Lebenskraft ab. Jede Wahrnehmung ist für Unamuno eine verarbeitende und transformierende Handlung, die einen Raum in Form eines spezifischen Kraftfeldes entstehen lässt, das auch der Rezipient, dem die Fähigkeit des Künstlers nicht zu eigen

ist, am eigenen Leib nachvollziehen kann. Dies führt Unamunos Auffassung zufolge zu einem tieferen Verständnis der Wirklichkeit.

Auf die Autonomie der Bildhaftigkeit der Landschaftsbeschreibungen im Werk der Generation von 1898 weist auch Wolfzettel (1999: 329) hin. Die subjektive Anschauung der kastilischen Landschaft, in der Gegenwart und Vergangenheit zur ewigen Präsenz verschmelzen, gerät durch die Transzendierung der materiellen Geographie und der kulturellen Artefakte zu einer Vision Kastiliens als Verkörperung der spanischen Identität, die nicht weiter hinterfragbar ist. Jenseits der Grenzen der Erfahrungswelt liegende Konzepte werden in den Bereich des Faktischen zurückgeholt. Die Anschaulichkeit erzeugt den Status der Wahrheit der Vorstellung. Auch die Mythologisierung der Landschaft und der literarischen Figuren trägt zur Stabilisierung des Wahrheitsanspruchs bei, da der Inhalt des Mythos als Urerzählung nicht erklärt und verifiziert werden muss. Oder mit den Worten Azoríns: „Y en este punto, al despedirnos de la historia, entramos en el terreno de la novela; para decirlo con más amplitud, en el terreno de la verdadera verdad“ (Azorín 1998a [1944]: 1461).

Die Wahrheit, von der Azorín spricht und die nicht nur von den unmittelbaren Zeitgenossen anerkannt wird, wie die Aussage Salinas (1970: 14) „Y verdades, no bellezas, es lo que van buscando“ deutlich macht, zielt auf eine Realität, die die rein sinnlich wahrnehmbare Realität²³⁰ übersteigt. Die vom Künstler erzeugten Bilder sind als Zeichen der Symbolisierung aufzufassen, die die hinter der wahrnehmbaren Wirklichkeit verborgene Essenz zum Ausdruck bringen sollen. Die Landschaftsbeschreibungen können in ihrer Bildhaftigkeit das ausdrücken, was über die vordergründige Realität hinausgeht. Der Anspruch, die ätherische Qualität des *genius loci* wahrnehmen und kommunizieren zu können, rückt den Wahrheitsgehalt der Aussage in die Nähe der Subjektivität, denn die wahrgenommene Materialwelt hat zunächst die Bedeutung, die ihr vom Künstler in dieser Konstellation verliehen wird. Dem entgehen die Schriftsteller, indem sie sich diskursiv auf einen gemeinsamen semantischen Nenner geeinigt haben, den sie nach eigenem ästhetischem Empfinden gestalten.

Das Kastilienbild, das Azorín, Machado und Unamuno prägen, ist das Ergebnis der Erforschung der Realität, die den jeweiligen Autor beschäftigt und die Materialisation seiner Gedankenwelt, die er als wahr ansieht und die als wahr rezipiert wird, da sich

²³⁰ Die Tatsachenwelt wahrzunehmen, sie künstlerisch zu verändern und sie dadurch besser zu verstehen ist laut Lozano Marco (2000: 44) die konzeptuelle Basis des belgischen Symbolismus.

daraus ein ernstzunehmender Diskurs entwickelt. Dies fällt umso leichter, da den Lesern Bestandteile dieses Bildes von Kastilien auch in der eigenen alltäglichen Wahrnehmung begegnen und dadurch dieses Bild scheinbar verifiziert wird. Die Subjektivierung – nicht Falsifizierung – des Kastilienbildes erfolgt durch die Bewusstwerdung, dass sich der Referent, auf den sich die Literatur, die sich mit der kulturellen Identität Kastiliens auseinandersetzt, nicht in der äußeren Wirklichkeit befindet. Der Referent, der Entwurf eines kollektiven Selbstverständnisses, entsteht erst durch das Schaffen von Beschreibungen von Orten, durch die auch die Orte selbst als Kulturräume geschaffen werden.

Das Spanienbild der Generation von 1898 ist ein Kind seiner Zeit im Spannungsfeld zwischen Gestern und Heute. Inhaltlich betrachtet ist das kulturelle Image ein rückwärts gewandtes, historisierendes²³¹. Dabei werden auch negative Meinungen aus dem Ausland aufgegriffen und bestätigt. Dies ist dennoch keine Übernahme des Fremdbildes, sondern es ist ein Urteil, zu dem die Autoren in eigener Anschauung gelangt sind. Dies ist ein Zeichen von Selbstkritik. Da die Realität das Bild bestätigt, ist es wiederum wahr, echt, authentisch. Wenn in der Darstellung des Spanienbildes literarische Neuerungen aus dem Ausland rezipiert werden, ist dies ebenfalls kein Grund, die Authentizität des Spanienbildes in Frage zu stellen, da die Autoren ein von Außen übernommenes Muster in einen neuen Kontext stellen und kreativ mit neuen Möglichkeiten umgehen. Dadurch entsteht etwas wirklich Neues, nicht *ex nihilo*, sondern etwas relational Neues, das es in dieser Form vorher noch nicht gab, das aber auf etwas aufbaut, das vorher schon in andern Kontexten vorhanden war.

La generación del 98 es una generación histórica, y por lo tanto, tradicional. Su empresa es la continuidad. Y viniendo a continuar se produce la pugna entre lo anterior y lo que se trata de imponer. El hecho es lógico. No hay verdadera y fecunda continuación sin que algo sea renovado. En este renovarse de las cosas, cobran las cosas mayor vitalidad. A lo largo de la Historia – en este caso la Historia de España – han existido diversos y múltiples momentos de renovación, es decir, de cambio. Han cambiado las costumbres y ha cambiado la manera literaria. Lo que interesa, en cada caso, es ver en qué se funda la pugna entre lo que venía viviendo y lo posterior. [...] La imparcialidad es esencial en la Historia. El historiador debe ser un espectador sereno. [...] ¿Cómo no iban a reaccionar los escritores de 1898 contra el énfasis, el superlativo elogioso y la hipérbole desmandada? Y ése era, desde luego, un motivo de pugna. Pero había otra causa de discrepancia. En este punto entramos en lo verdaderamente esencial. De la historia pasamos a la estética en general. No se trata ya nuevamente de escribir la Historia, sino de ver la vida, que es materia historiable. La divergencia con que se venía predicando es, en punto de materia historiable,

²³¹ „La historia nos tenía captados. Nos diéramos cuenta o no. Para los resultados finales ha sido lo mismo. Baroja ha escrito una extensa historia de la España contemporánea. Maeztu copiaba quizás entonces los hilos invisibles con que había de tejer su teoría histórica de la hispanidad. En cuanto a mí, el tiempo en concreto, es decir, la Historia, me ha servido de trampolín para saltar al tiempo en abstracto. La generación de 1898 es una generación historicista. Hacíamos excursiones en el tiempo y en el espacio. Visitábamos las vetustas ciudades castellanas. Descubríamos y corroboramos en estas ciudades la continuidad nacional.“ (Azorín 1952d [1941]: 52).

fundamental. [...] Los grandes hechos son una cosa y los menudos hechos son otra. Se historia los primeros. Se desdeña los segundos. Y los segundos forman la sutil trama de la vida cotidiana. “Primores de lo vulgar”, ha dicho elegantemente Ortega y Gasset. En eso estriba todo. Ahí radica la diferencia estética del 98 en relación con lo anterior. Diferencia en la historia y diferencia en la literatura imaginativa. [...] Los pormenores vulgares con que se nos pinta el cuadro hacen que la escena quede grabada en nuestra memoria. Lo que no se historiaba, ni novelaba, ni se cantaba en la poesía, es lo que la generación del 98 quiere historiar, novelar y cantar. (Azorín 1952e [1941]: 54-55)

4.5 Die Lust der Generation von 1898 an der Landschaft

4.5.1 Die Lust der Generation von 1898 am Konzept der Landschaft

Mit den Werken der Generation von 1898 hat das Sujet der Landschaft einen neuen Stellenwert in der Literatur erhalten. Unamuno, Azorín und Machado entdeckten die piktorale Bildqualität der kastilischen Landschaft. Durch die hohe Einprägsamkeit eines Landschaftsbildes bleibt dessen Suggestivkraft erhalten. Zusätzlich leistet das Medium der Schrift die intellektuelle, philosophische und psychologische Interpretation des durch die Beschreibung erzeugten Landschaftsbildes²³². Die Landschaftsbeschreibungen enthalten sowohl die physische Natur als auch eine geschichtliche Interpretation derselben. Das zentralspanische Hochgebirge transportiert zugleich eine „potencia espiritual“ (Serrano Poncela 1953: 31) und stellt für die Autoren einen ästhetischen Stimulus dar. Die Eigenschaft der Landschaft, sich zu wandeln, aber dennoch eine Kontinuität an den Tag zu legen, lässt sich perfekt auf die Beschaffenheit der nationalen Identität übertragen: „Esta patria-tierra es plural y unitaria“, wie es Serrano Poncela (1953: 209) in Bezug auf das Konzept der Landschaftsbeschreibungen Unamunos formuliert.

Die kastilische Landschaft ist für Azorín, Machado und auch Unamuno eine Plattform, die ihnen dazu diene, eine kritische Haltung gegenüber der spanischen Realität einzunehmen. Sie ist das Medium, das ihnen dazu verhilft, die Rolle eines Intellektuellen für sich zu beanspruchen. Dennoch befreit die Diskussion um die spanische Identität und deren Regeneration mittels der Landschaft die Autoren von der Bindung an sozioökonomische Faktoren und politische Institutionen. Der gesellschaftliche Freiraum als Akademiker oder freie Journalisten bzw. Schriftsteller korrespondiert mit dem Freiraum, den ihnen die Landschaft zum Extrapolieren der Konstituenten der spanischen Identität bietet.

²³² „La hipótesis de que el haber quedado la cultura española al margen del idealismo filosófico, de la evolución de la filosofía como epistemología, unido a la privación en España de relaciones entre escritor, teórico y filósofo, llevó a una estética frente a la realidad exterior caracterizada por una curiosa falta de distancia intelectual, pero por una claridad *visual*.“ (Fox 1988: 382).

Nos atraía el paisaje. Prosistas y poetas que hayan descrito paisajes han existido siempre. No es cosa nueva, propio de estos tiempos, el paisaje literario. Lo que sí es una innovación es el paisaje por el paisaje, el paisaje en sí, como único protagonista de la novela, el cuento o el poema. [...] He sido un visitante asiduo de la antigua sala de Haes, en el Museo Moderno. Fue indebidamente deshecha esa sala. Meditaba yo allí en el paisaje pictórico y cobraba fuerzas para perseverar – perseverar y perfeccionarme – en la descripción del paisaje. Los escritores de mi grupo, allá en tiempos, no estimábamos a Carlos Haes. No será temerario decir que no lo conocíamos, o que lo conocíamos sumariamente. Nuestro paisajista era Darío de Regoyos. De Regoyos a Baroja, de uno a otro paisaje, del pictórico al literario no hay más que un paso. Sin embargo, Haes tenía la perseverancia y al ahinco que teníamos nosotros – era nuestro hermano, sin que lo quisiéramos –, en tanto que Regoyos tenía nuestro color y nuestra actitud. El grupo de escritores, tan mentado aquí, ha traído a la literatura, ya de un modo sistemático, el paisaje. [...] Castilla ha sido amada por los escritores del 98 en sus viejas ciudades y en sus campos. De Castilla el deseo de describir, ha ido hasta Levante, hasta Andalucía y hasta Vasconia. España se ha visto a sí misma en su verdadera faz y por primera vez. (Azorín 1952c [1941]: 39-41)

Azorín und Machado nähern sich der spanischen Realität an, betrachten sie jedoch nicht neutral, sondern unter der Perspektive, das Ureigene, oft auch im Hinblick auf die Bewohner, herauszufiltern. „Es este paisanaje el único capaz de comprender lo que la Patria es, no el urbano o ciudadano, porque el auténtico patriota se hace sobre el paisaje que revela y simboliza a la Patria.“ (Serrano Poncela 1953: 213). Die Autoren sehen sich mit der Aufgabe betraut, die Realität in ihrer Essenz einzufangen und sie für das Publikum lesbar zu machen.

Das Konzept der Landschaft bietet eine Form der Visualisierung der nationalen Identität Spaniens, die über den Rassenbegriff hinausgeht, bzw. eine Heterogenität des Begriffs der hispanischen Rasse zulässt. Das bietet für die Identitätskonstruktion den Vorteil, über das Medium der kastilischen Landschaft einen kulturellen Überbau zu schaffen, der eine Integrationsfunktion wahrnimmt. Jeder Spanier, der die Selektion des kulturellen Erbes akzeptiert, kann sich unter die hispanische Rasse subsumieren. Die Landschaft dient den Schriftstellern als Schiene, in die die unterschiedlichen Register und Bestandteile der kulturellen Vergangenheit eingehängt werden können. Die kastilische Landschaft wird dadurch zu einem überregionalen Konzept.

Die kastilische Landschaft wird in das Licht der Einzigartigkeit getaucht, durch das sie eine Aura erhält, die sie zum einen ein Bollwerk gegen die Technologisierung und Modernisierung²³³ werden lässt und zum anderen in die Nähe eines Kunstwerkes rückt. Die Kraft, die aus der Aura der Landschaft erwächst, genauer gesagt, die ihr von den Schöpfern zugeschrieben wird, dreht das Verhältnis von Subjekt und Objekt um.

²³³ Das Einsetzen der technischen Modernisierung gegen Ende des 18. Jahrhunderts trifft auch für Spanien zu und führte besonders ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer kinetischen und medialen Beschleunigung und damit einhergehend, zu einer Veränderung der raumzeitlichen Wahrnehmung. War vorher der Mensch bzw. das Tier der Maßstab der Bewegung, war nun die Technik der neue leitende Messwert für Schnelligkeit. Der Mensch löste sich damit endgültig von seiner naturalen Einbindung.

Die besondere Aura der kastilischen Landschaft, die sie teilweise auf die Schriftsteller gehabt haben mag, die ihr in jedem Fall aber von Seiten der Schriftsteller zugeschrieben wird, wirkt auf die Schriftsteller als Künstler zurück. Das kann vielleicht die zum Teil lebenslange Faszination der Schriftsteller an der Meseta erklären. Denn jenseits der nationalen Identitätskonstruktion bietet sie den Schriftstellern überdies auch die Möglichkeit, sich selbst, ihre eigene Persönlichkeit in mehr oder weniger starkem Maß in Szene zu setzen. Da die Landschaft erst über die individuelle Wahrnehmung und die Kommunikation dieser Wahrnehmung konstituiert wird, ist es in letzter Konsequenz immer das Individuum, das hinter all den Botschaften steht. Azorín inszeniert seine Autorpersönlichkeit vor allem über die Kultivierung seines Stils. Machado tritt fast völlig hinter seine Beobachtungen zurück. Das lyrische Ich ist in den wenigsten Fällen prominent markiert. Unamuno lebt in seinen Reflexionen über Kastilien seine eigenen Manien aus. So schreibt er in *El Imparcial* im Januar 1916 „Una de las características de la generación del 98 es la egolatría, querer negarlo sería hipócrita“.

4.5.2 Die Lust der Generation von 1898 am Begriff der Landschaft

Die Landschaft als Begriff bedeutet die Abstraktion des Konkreten. Ontologisch betrachtet ist die Landschaft niemals so konkret wie tatsächliche Gegenstände, obwohl ihr dieser Status herkömmlicherweise durch die Gleichsetzung von Landschaft mit Natur zuerkannt wird. In der Abstraktion des Begriffes jedoch, ist selbst die vermeintliche Gegenständlichkeit von Landschaft aufgehoben. Der Begriff der Landschaft übernimmt die sinnliche Wahrnehmung. Aus der Perspektive der Relation von Begriff und Gegenstand betrachtet ist der Begriff der Landschaft niemals abgeschlossen, da keine endgültige Vorstellung von Landschaft erzeugt werden kann²³⁴. Der Begriff der Landschaft erfasst das Konzept der Landschaft niemals in Gänze. Die Konsequenz davon ist, dass diese immer wieder neu kreiert, ergänzt oder verändert werden muss. Daher eignet sich der Begriff von Landschaft hervorragend für eine Identitätskonstruktion, die an einer Ontologisierung der aktuellen Selbstwahrnehmung interessiert ist, da dies die Landschaft, nicht als Konzept wahrgenommen, sondern da sie über die Engführung mit dem Begriff der Natur naturalisiert wird, perfekt leistet. Die Generation von 1898 führt in der kulturellen Prägung des Mythos ‚Kastilien‘ als

²³⁴ Die sinnliche Wahrnehmung eines Gegenstandes hingegen erzeugt eine abgeschlossene Erfassung dessen, was den Gegenstand ausmacht. Die physische Kopräsenz von Betrachter und betrachtetem Objekt ermöglicht die Totalität der Erfahrung.

Zeichen der nationalen Identität die sophistische Unterscheidung zwischen *physis* und *nomos* wieder zusammen. Die Trennung zwischen dem Natürlichen und Künstlichen, dem Vorgegebenen und Hergestellten ist damit aufgehoben. Die nationale Identität Spaniens erscheint als natürlich und vorgegeben; die Autoren erheben sich in den Rang, die verborgene Botschaft zu dechiffrieren, sie lesbar zu machen und damit Authentizität zu beanspruchen.

Der Begriff, und das gilt erst recht für Begriffe wie Landschaft oder Welt, Zeit und Raum, die nicht die Art eines Gegenstandes besitzen, ersetzt die Gegenwärtigkeit der materiellen Entsprechung des Begriffs. Blumenberg geht in *Theorie der Unbegrifflichkeit* von folgendem Axiom aus:

Der Begriff gilt als ein Produkt der Vernunft, wenn nicht sogar ihr Triumph, und ist es wohl auch. Das läßt aber nicht die Umkehrung zu, Vernunft sei nur dort, wo es gelungen oder wenigstens angestrebt sei, die Wirklichkeit, das Leben oder das Sein – wie immer man die Totalität nennen will – auf den Begriff zu bringen. Es gibt keine Identität von Vernunft und Begriff. (Blumenberg 2007: 9)

Blumenberg führt seine Argumentation fort, indem er dem Begriff in seiner größten Emanzipation von seiner physischen Entsprechung, also in seiner größten Abstraktion die Funktion zuspricht, für den Gegenstand und seinen gesamten sinnlichen Nachvollzug zu stehen. „Stellt man sich vor, die Distanz würde weiter vergrößert – räumlich oder zeitlich –, so bleibt nur noch der Begriff, der seinerseits die ganze Skala der sinnlichen Erreichbarkeit vertritt.“ (Blumenberg 2007: 9). Für den Begriff macht Blumenberg geltend, dass er zunächst eine Abkehr von der Anschauung darstellt. Die Abstraktion ist wiederum die Grundlage für die Rückkehr zur Anschauung.

Meine These: Die Abkehr von der Anschauung steht ganz im Dienst der *Rückkehr zur Anschauung*. Das ist freilich nicht die Wiederkehr des Gleichen, die Rückkehr zum Ausgangspunkt, und schon gar nicht etwas, was mit Romantik zu tun hätte. Der Begriff, das Instrument der Entlastung, der entspannten Vergegenwärtigung des Nicht-Anwesenden, ist zugleich das Instrument einer Anwartschaft auf neue Gegenwärtigkeit, neue Anschauung – aber diesmal einer nicht aufgezwungenen, sondern aufgesuchten. Der *Genuß* erfordert die Rückkehr zur vollen Sinnlichkeit unter den Bedingungen des Rückkehrenden. Die Reizentlastungsbewegung²³⁵ wird umgekehrt in eine Reizsuchbewegung, die nur möglich wird aus der zuvor entlasteten Grundstellung heraus. *Der Erfolg des Begriffs ist zugleich die Umkehrung seiner Funktion*: er leitet nur den Prozeß ein, in welchem ein zum Gegenstand gewordenes tremendum, Unbekannt-Schreckendes als genießbarer Gegenstand wiederkehrt. Schon theoretisch leistet der Begriff schließlich nichts anderes, als die Verfügbarkeit des Gegenstandes potentiell bereitzuhalten, abrufbar zu machen. (Blumenberg 2007: 27-28)

Die Schriftsteller der Generation von 1898 prägen in ihren Landschaftsbeschreibungen ein perspektiviertes Bild von Kastilien. Sie treffen eine Vorauswahl an bestimmten

²³⁵ Arnold Gehlen definiert in seiner Anthropologie als eine Funktion des Begriffs die Entlastung des Menschen von der Reizüberflutung. Blumenberg schreibt der Prävention selbige Funktion zu und bringt die Befreiung des Menschen von der Last wahrnehmen zu müssen mit der Fähigkeit, dadurch mehr wahrnehmen zu können in Verbindung. (Blumenberg 2007: 26).

kulturellen Artefakten und Interpretationsmustern. Die objektive Realität der kollektiven Identität Spaniens und das, was der Begriff der spanischen Identität zu enthalten hätte, kann nicht dargestellt werden, muss aber an die empirische Realität rückgebunden werden. Daher muss der Begriff über Beispiele geprägt werden, die für die Rezipienten zum Auslöser für ein Bündel vertrauter, bzw. vertraut gewordener Kenntnisse werden. Die kastilische Landschaft wird durch die Generation von 1898 zum Symbol, das der Anschaulichkeit des abstrakten Begriffes der nationalen Identität dient. Die Beispiele können aus dem eigenen Bestand der kulturellen Artefakte entnommen werden. Ein anderes Mittel der Illustration der Identität ist das der Kontrastierung des Eigenen gegenüber dem Fremden, das ebenfalls nicht als die Wiedergabe der objektiven Realität gesehen werden darf. Der „ungetrübte Blick auf die voraussetzungslose Objektivität“ (Blumenberg 2007: 29) ist unmöglich.

Da die Autoren in ihrer Wahrnehmung größtenteils übereinstimmen, ist das Diskursfeld der nationalen Identität entsprechend vorstrukturiert und von der Totalität aller Möglichkeiten befreit, indem ein paar Reize – Informationen – vorweggenommen und gedeutet werden. Dies dient der notwendigen Entlastung der Kommunikation. Die Pluralität von Welten wird generell als Bedrohung empfunden. Daher tendiert jegliches kommunikative Handeln hin zur Homogenisierung und Singularisierung des Sachverhalts. Jeder aktive Teilnehmer an der Diskussion um die spanische Identität und letztendlich auch der passive Rezipient der Texte erhält durch die Vorentlastung freie Ressourcen geschenkt, die ihn dazu befähigen, sich auf das einzulassen, was die kastilische Landschaft an weiteren Inhalten bereitstellt und sich selbständig damit auseinanderzusetzen, falls er dazu Lust hat. Die Dialogpartner können zur begrifflichen Festlegung der kastilischen Landschaft durch die Generation von 1898 zu dem präsentierten Vorschlag eine Haltung einnehmen und darüber hinaus im Begriff der kastilischen Landschaft selbst Aspekte finden, anhand derer sie sich im Begriff der Landschaft festgehaltenen Materialität wiederfinden. Grundlage dafür ist aber m.E., dass nach der Prägung des Kastilienmythos durch die Generation von 1898 eine Variante der nationalen Identität jederzeit abrufbar ist, verbunden mit der Freiheit, dass die Dialogteilnehmer sich auf den Vorschlag einlassen können, aber nicht müssen. Aus der Zwanglosigkeit – den Zwang darüber zu schreiben verspüren höchstens die Autoren selbst – das Angebot frei wählen und selbständig auf Entdeckungsreise gehen zu können, erwächst Entspannung, Lust und bestenfalls auch Genuss.

Aus der ungezwungenen, freiwillig aufgesuchten und daher entspannten Vergegenwärtigung der kastilischen Landschaft samt ihrem semantischen Gehalt für die spanische Identität wird eine sinnliche Rückkehr zur Landschaft, zu Kastilien, zur kollektiven Identität. Die Rückkehr, sprich die Vergegenwärtigung, findet unter den Bedingungen der Rückkehrenden statt. Übertragen auf das Verhältnis Spaniens zu Europa bedeutet dies eine Befreiung der Spanier von den europäischen Fremdbildern. Dem *tremendum*, *la España negra*, wird die aufgrund der Unzugänglichkeit dämonische Wirkung genommen und Spanien kann für die Spanier wieder zum Genuss werden, der sich mit der Lust am Leid, der *voluptas dolendi* verschränkt.

4.6 Der Mythos der kastilischen Landschaft

Im Zuge der Bestimmung der spanischen Identität unter der Prämisse, diese abzusichern, versuchte die Generation von 1898 ein Tiefenverständnis des spanischen Wesens zu entwickeln. Die Wahrnehmung des Spanischen ist gleichbedeutend mit der Synthese von Kultur und Natur, wodurch Landschaft zu einem kulturellen, Identität stiftenden, Zeichen wird. Der Akt der Kreation und der Akt der Wiedergabe sind für den Autor und den Rezipienten gleichermaßen eine hermeneutische Handlung. Die leitende Kraft der Identitätsbestimmung ist die der erklärenden Interpretation, die durch die Medialisierung und besondere Visualisierungsstrategien kommunizierbar gemacht werden. Die Schriftsteller Azorín, Machado und Unamuno sind Suchende und stehen in Spannung zwischen dem Imaginären und der (Reise)Wirklichkeit²³⁶. Der Welt eine – wenn auch ambige – Bedeutung zu verleihen, ist den Schriftstellern der Generation von 1898 wichtiger als einen absoluten Anspruch auf Gewissheit zu definieren²³⁷. Ihnen ist klar, dass die platonische Definition von Wahrheit, dass es eine Entsprechung zwischen der Welt der Zeichen und der Welt der Dinge gebe, ausgehebelt worden ist²³⁸. Die

²³⁶ Vgl. Segalen 1980 [1924].

²³⁷ Zur agonalen Identitätskonstruktion vgl. Mecke 1998c.

²³⁸ Diese Entwicklung begann mit dem Nominalismus im 12. Jahrhundert und konnte nie wieder rückgängig gemacht werden. Noch einmal sei an dieser Stelle auf Kant verwiesen, der die Kategorie der Wahrheit zu einem mentalen Konzept macht. Er stellt fest, dass die Wahrheit nicht durch den Geist erschließbar ist, sondern die Wahrnehmung der Welt den Strukturen des Geistes entspricht. „Findet man nun, wenn man annimmt, unsere Erfahrungserkenntnis richte sich nach den Gegenständen als Dingen an sich selbst, daß das Unbedingt ohne Widerspruch gar nicht gedacht werden könne; dagegen, wenn man annimmt, unsere Vorstellung der Dinge, wie sie uns gegeben werden, richte sich nicht nach diesen, als Dingen an sich selbst, sondern diese Gegenstände vielmehr, als Erscheinungen, richten sich nach unserer Vorstellungsart, der Widerspruch weg falle; und daß folglich das Unbedingte nicht an Dingen, so fern wir sie kennen, (sie uns gegeben werden,) wohl aber an ihnen, so fern wir sie nicht kennen, als Sachen an sich selbst, angetroffen werden müsse: [...]“. (Kant 1966 [1781/1787]: 30-31).

Wahrheit ist für den menschlichen Geist unerschließbar²³⁹. Die Welt kann daher niemals eine objektive Tatsache sein, sondern stets ‚nur‘ eine – kontingente – Interpretation²⁴⁰.

In der Auseinandersetzung mit der spanischen Geschichte und der gegenwärtigen Lage unter dem doppelten Gesichtspunkt der personalen und kollektiven Identität lassen die Schriftsteller der Generation von 1898 die kastilische Landschaft zu einem Mikrokosmos der (spanischen) Welt werden und inszenieren ihren Texten den Ursprungsmythos des spanischen Wesens²⁴¹. Die Inszenierung der kastilischen Landschaft und der Diskurs um die spanische Identität lassen sich auf der analog zu Nietzsches Überlegungen zum Willen zur Macht lesen:

Der Wille zur Wahrheit ist ein Fest-machen, ein Wahr, Dauerhaft-machen, ein Aus-dem Auge-schaffen jenes falschen Charakters, eine Umdeutung desselben ins Seiende. „Wahrheit“ ist somit nicht etwas, das da wäre und das aufzufinden, zu entdecken wäre, – sondern etwas, das zu schaffen ist und das den Namen für einen Prozeß abgibt, mehr noch für einen Willen der Überwältigung, der an sich kein Ende hat: Wahrheit hineinlegen, als ein processus in infinitum, ein aktives Bestimmen, – nicht ein Bewusstwerden von etwas, das an sich fest und bestimmt wäre.“ (Nietzsche 1964 [1887]: 377)

Die Inszenierung der kastilischen Landschaft durch Azorín, Antonio Machado und Unamuno stiftet *praesens de praeteritis*. In der rezipierenden Wahrnehmung der Landschaft verwischen die Zeitgrenzen²⁴² dehnen sich zur gleichzeitigen Gegenwart und Vergangenheit. Dadurch verdichten sich die kulturell markanten Aspekte der Landschaft zu einer magischen Präsenz und Zeugenschaft der kollektiven Identität. Mit Unamuno gedacht, rückt die Kontemplation der Landschaft in die Nähe der Auferstehung, denn der Anblick verifiziert die tatsächlich dagewesene und nun anwesende kulturelle Identität Spaniens.

Voraussetzung dafür ist, dass traditionelle Modelle der Wahrnehmung abgelegt werden. Erst dann wird ein neues Sehen möglich, kann eine neue Interpretation gewagt werden. Für die Schriftsteller der Generation von 1898, insbesondere Azorín, Machado und Unamuno ist mit Recht geltend zu machen, dass sie gegen das Establishment des zeitgenössischen Literaturbetriebs rebellieren. Sie kommen von Außen, geographisch

²³⁹ „Es gibt vielerlei Augen. Auch die Sphinx hat Augen –; und folglich gibt es vielerlei „Wahrheiten“, und folglich gibt es keine Wahrheit.“ (Nietzsche 1964 [1887]: 369).

²⁴⁰ „Lo que va apareciendo es una sucesión de visiones que confirman con creces las iniciales intuiciones, las expectativas forjadas. La selección se impone, pues, por exclusión.“ (Lozano Marco 2000:34).

²⁴¹ Die Konstruktion des Mythos durch die Generation von 1898 begründet Wolfzettel (1996: 223) mit der Funktion, „das Scheitern im individuellen wie im nationalen Maßstab durch eine Aura des heroischen Idealismus [zu erklären], der die Narretei zur tieferen Wahrheit umwertet“.

²⁴² Elias (1984) definiert die Sensibilität gegenüber der Zeitwahrnehmung als Kennzeichen des Zivilisationsprozesses. Er unterscheidet dabei drei Elemente der Zeitanalyse: Die physikalisch-objektive Zeitmessung, die philosophisch-subjektive Zeit und die soziale Zeit, z.B. Kalendarien.

wie sozial. Von daher können sie einen anderen, unverstellteren Blick auf die Dinge werfen, die sich ihnen präsentieren.

The reversal is fundamental. The early modernist tendency to connect truth with depth, and at times to sacrifice the phenomenal for the reality that is presumed to underlie it, gives way to a counterassertion that truth inheres in the visible. Thus the repeated announcements that things are what they seem – provided, of course, that the seeing eye is clear, unclouded by the mists of convention and tradition, free from the deliberate evasions and sentimentalities of the past and from the still more insidious deceptions of the self. The trick, then, is to see not more deeply but differently. (Alan Wilde 1981: 108)

Es ist offensichtlich, dass sie, was die nationale Identität anbelangt, einen anderen Zugang haben als die arrivierten Schriftsteller und Vertreter der politischen Elite²⁴³. Die Position der Liminalität ist gerade die Bedingung, um eine kulturelle Differenz hervorbringen zu können (Bhabha 1990: 209). In den Werken der Autoren, die den Kastilienmythos prägen und nähren, verbindet sich die frühmoderne Haltung, die Wahrheit mit Tiefe zu kombinieren mit der sich dazu antithetisch verhaltenden Oberflächenästhetik. Somit gelingt es, Oberfläche und Tiefe gleichermaßen wertzuschätzen und eine neue Empfindsamkeit gegenüber der Natur zuzulassen, die jenseits des Gefühls liegt, das an der Schwelle zur Moderne als romantischer Kitsch bewertet werden könnte. Die Generation von 1898 ist zumindest zu Beginn des 20. Jahrhunderts, ästhetisch betrachtet, nicht rückständig. Die Autoren der Generation von 1898 entwickeln ein Gegenkonzept zur Krise der Werte.

Así que muchas de las estrategias con las que se identifica generalmente el discurso noventayochista [...] no funcionan tanto por sí mismas cuanto en relación estrecha con otra estrategia, casi opuesta a la primera y que consiste en transformar fundamentalmente al país entero, su cultura, su tradición. [...] Resulta que la invención de la tradición eterna, distando mucho de encerrar el país en un pasado mítico, le confiere a éste una identidad confiable, que es la condición de posibilidad para abrir paso a una modernización y europeización radicales. (Mecke 1998b: 123-124)

Azorín, Machado und Unamuno verleihen ihren Zeitgenossen mittels der Landschaftsbeschreibungen „neue Augen“ und dadurch auch „neue Ideen“ (Heine 1856 [1826]: 23), so dass die Differenz Spaniens zu Europa zwar bestehen bleibt, die

²⁴³ Vgl. Strzeszewski (2006), die den Aspekt des Intellektuellen als Waisen in den Romanen Azoríns und Unamunos herausarbeitet und dieses Faktum autobiographisch interpretiert. Strzeszewski sieht die familiäre Bindungslosigkeit als Metapher für die Unabhängigkeit der jungen Schriftsteller von der literarischen Tradition, die daher frei für einen Neuanfang sind und sich selbstbestimmt für einen Wandel – literarischer und gesellschaftlicher Art einsetzen können.

Predmore (1981: 143) verweist in seiner Analyse der Gedichte Machados *Campos de Castilla* auf den Aspekt der „orfandad“. „La orfandad es una metáfora perfecta para expresar las condiciones de una sociedad en la que los padres e hijos están siendo separados constantemente y en la cual el entero pueblo, hijos de soldados cristianos, en otro tiempo engrandecidos a los ojos de Dios, queda absolutamente disminuido, en exilio, y abandonado por los caminos de esta tierra maldita y degradada.“ Treten hier auch zwei unterschiedliche Ansätze zusammen, treffen sich die Beobachtungen doch in dem Punkt, in dem sich das Individuum als gänzlich unverankert in der Gesellschaft und ohne das irdische Dasein übersteigenden Bezugspunkt erlebt und daraus unterschiedliche Konsequenzen ableitet.

ationale Identität jedoch davon nicht mehr bedroht wird, da die *diferencia específica* Spaniens aus sich heraus interpretiert und damit nicht mehr nur als Dekadenz interpretiert wird, da das Verhältnis der Generation von 1898 zu Kastilien von einem Mechanismus des Begehrens geprägt ist.

Nur mit Mühe hält sich der Blick an die reine Feststellung der Erscheinungen. Es liegt in seinem Wesen selbst, mehr zu verlangen. Tatsächlich wohnt eine solche Ungeduld in allen Sinnen. [...] Der Blick will Wort werden, er ist bereit, die Fähigkeit der unmittelbaren Wahrnehmung zu verlieren, um die Gabe zu erwerben, das, was ihm entflieht, dauerhafter zu *fixieren*.“ (Starobinski 1984: 7)

Die dauerhafte Fixierung ist das Anliegen jeder Gedächtnispolitik. In der Rekonstruktion der spanischen Identität durch die Generation von 1898 wird die kastilische Landschaft vom konkreten Ort²⁴⁴ zum funktionalen Ort, an dem das nationale Gedächtnis der Zeit teilhaftig werden und zu einem Bild gerinnen kann²⁴⁵. In der kastilischen Landschaft, so wie sie von Azorín, Machado und auch Unamuno gesehen wird, wird die Vergangenheit aktualisiert, um so für die Gegenwart und Zukunft bedeutend zu sein. Die Autoren binden die Erinnerungsarbeit an einen konkreten Ort und greifen so die vielfältigen, seit der Antike existierenden Raummetaphern auf, die die Vergangenheit als Ort auffassen, an dem sich die erlebten Erfahrungen wie in einem Speicher oder Lager absetzen. Die Gegenwart ist für die Autoren aus sich heraus schwer positiv zu definieren. Daher bedienen sich die Schriftsteller angesichts der kastilischen Landschaft der Denkfigur, dass die Gegenwart im Paradox der Anwesenheit des Abwesenden, der Vergangenheit, enthalten ist. Damit kann auch auf die Vergangenheit zugegriffen werden. Die abwesende Anwesenheit der kulturellen Identität Spaniens wird über die kastilische Landschaft zur seit jeher existierenden Präsenz und ist wesentliches Vehikel, die Identität Spaniens zur Anschauung zu bringen. Dieses Ansinnen geht über die rein mimetische Darstellung weit hinaus.

Eine weitere Funktion der kastilischen Landschaft ist es, als Medium zu dienen, um die Festlegung der spanischen Identität als subaltern durch die französische Sichtweise zu

²⁴⁴ Es ist richtig, dass die Begegnung mit Spanien eine Wiederbegegnung und ein Stück Selbstwerdung vor Ort, am konkreten Objekt ist (Wolfzettel 1987: 9), jedoch geht die Rolle der Landschaftsbeschreibung der Generation von 1898 über die existentielle Problematik hinaus.

²⁴⁵ Vgl. Aristoteles: „Über Gedächtnis und Erinnerung“ (1997: 97-100). Auf Seite 92 definiert Aristoteles das Gedächtnis folgendermaßen: „Man hat ein Vorstellungsbild, und dieses wird als ein Abbild dessen angesehen, als dessen Vorstellungsbild es auftritt.“ Jedoch geht Aristoteles einen Schritt weiter, indem er die Erinnerung als sekundäres Vorstellungsbild eines primären Sinneseindrucks auffasst, bei dem die zeitliche Differenz mitreflektiert wird. Das Bild der Erinnerung repräsentiert etwas Vergangenes, daher ist die Erinnerung im Unterschied zum Gedächtnis nicht nur ein Speicher, sondern eine Art Schlussfolgerung: Rekonstruktion und Interpretation der im Gedächtnis gespeicherten Daten.

beenden. Die kastilische Landschaft wird zum lebendigen Symbol dafür, dass die Identität Spaniens in der Interpretation der Meseta durch die Spanier mittels der Imagination einer komplexen Gefühls- und Gedankenwelt zurückerobert wird. Der rekonstruierten Bedeutung geht ein Affiziertsein voraus. Die Vergangenheit wird zu einer sinnlichen und zu einer sinnstiftenden Erfahrung, die ‚leibhaftig‘, d.h. am Leib der Rezipienten durch den sinnlichen Nachvollzug, erlebt werden kann.

Die kastilische Landschaft wird zum Ort der Wiederbelebung²⁴⁶ der Vergangenheit, der als Stillstand empfundenen Gegenwart und auch zum Ort, der Kraft für den Weg in die Zukunft spendet. In der Wiederbelebung der Vergangenheit durch die Interpretation aus der Gegenwart ist natürlich das Element des Schreibens und, damit einhergehend, der Fiktionalisierung enthalten. Jedoch ist die Interpretation der kastilischen Landschaft durch die Autoren der Generation von 1898 m.E. eine Form, die Vergangenheit als Wiederaufnahme zu inszenieren. Die Vergangenheit wird in dieser spezifischen Betrachtungsweise zu einer Resonanzfläche der spanischen Tradition, an der sich die Autoren abarbeiten und die sowohl positiv als auch negativ beleuchtet wird.

Die Aufgabe der Landschaftsbeschreibungen kann in Anlehnung an Umberto Eco (1994: 183) und an Cassirer, der der Kunst eine originäre Erkenntnisfunktion zuschreibt, als Suche nach der Formel, die dem Leben Sinn gibt, beschrieben werden. Auch Iser (1992: 7) verweist darauf, dass seit dem Ende der Regelpoetik der Aristotelischen Tradition, nach der Literatur als Mimesis verstanden wurde, Literatur in die Begriffswelt erkenntnistheoretischer Letztbegründung hineingezogen wurde.

Den verschiedenen Ausprägungen philosophischer Ästhetik war die Prämisse gemeinsam, daß Literatur und Kunst im weitesten Sinne als das Erscheinen von Wahrheit Darstellung ausgezeichneter Wirklichkeit und als solche die Repräsentation des Ganzen seien. So ersetzte die philosophische Ästhetik die Nachahmung der Natur durch die sinnliche Vergegenwärtigung der Wahrheit, wodurch die Einschränkung der Darstellung auf die Würde der großen Gegenstände entfiel und die Lebenswelt selbst zum Gegenstandsbereich der Literatur wurde. (Iser 1992: 7-8)

Die Literatur der Generation von 1898 ist als ästhetischer Diskurs anzusehen, der in der Lage ist, vorhandene Begrenzungen zu überschreiten und in der Versprachlichung von Sujets diese so präsentiert, dass ein Dialog zwischen Produzenten, Objekt und Rezipienten zustandekommt. Nach Eco (1962) wäre der Kastilienmythos ein offenes Kunstwerk²⁴⁷. Diese kollektive Kommunikationssituation nutzen Azorín, und teilweise

²⁴⁶ Vgl. dazu den Begriff von Geschichte als *re-enactment* von Robin George Collingwood (1946).

²⁴⁷ „In estetica infatti si è discusso sulla “definitezza” e sulla “apertura” di un’opera d’arte: e questi due termini si riferiscono ad una situazione fruitiva che tutti esperiamo e che sovente siamo portati a definire: un’opera d’arte, cioè, è un oggetto prodotto da un autore che organizza una trama di effetti comunicativi in modo che ogni possibile fruitore possa ricomprendere (attraverso il gioco di risposte alla configurazione di effetti sentita come stimolo dalla sensibilità e dall’intelligenza) l’opera stessa, la forma

auch Machado aus und lassen in ihren Texten die Grenzen zwischen Fiktionalität und Diskursivität verschwimmen (Wolfzettel 1999: 328). Die Landschaftsbeschreibungen der Generation von 1898 sind ein inszenierter Diskurs²⁴⁸ über die spanische Identität, der in einen kognitiven Diskurs übersetzt wird. Innerhalb des literarischen Feldes (Bourdieu 1985 [1982]), das aber auf das soziale Feld Auswirkungen hat,

[l]os autores se apropian de las técnicas de la modernidad literaria para someterlas a una *reescritura* que les permita situarse dentro del conjunto de la literatura europea y moderna e »in-formar« su alteridad y diferencia. (Mecke 1998b: 140)

Die spanische Identitätssuche beinhaltet in ihrer Tiefendimension die Suche nach der Differenz als Bestimmung des eigenen Selbst. So wie der Blick des Anderen die Selbstwahrnehmung erst ermöglicht, erzeugt auch der Blick auf den Anderen die eigene Identität. Die kastilische Landschaft erfüllt die Funktion, einen Raum zu konstituieren, der das Entstehen und den Austausch von Blicken ermöglicht. Kastilien wird zum kollektiven Medium, Erinnerungsarbeit zu leisten, die kulturelle Identität²⁴⁹ diskursiv zu verhandeln, ein Identitätskonzept hervorzubringen und diese Sinnstiftung in all ihrer Vielschichtigkeit zu kommunizieren.

originaria immaginata dall'autore. In tal senso l'autore produce una forma in sé conchiusa nel desiderio che tale forma venga compresa e fruita così come egli l'ha prodotta; tuttavia nell'atto di reazione alla trama degli stimoli e di comprensione della loro relazione, ogni fruitore porta una concreta situazione esistenziale, una sensibilità particolarmente condizionata, una determinata cultura, gusti, propensioni, pregiudizi personali, in modo che la comprensione della forma originaria avviene secondo una determinata prospettiva individuale. In fondo la forma è esteticamente valida nella misura in cui può essere vista e compresa secondo molteplici prospettive, manifestando una ricchezza di aspetti e di risonanze senza mai cessare di essere se stessa [...] In tale senso, dunque, un'opera d'arte, forma compiuta e *chiusa* nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì *aperta*, possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irriproducibile singolarità ne risulti alterata.“ (Eco 1967 [1962]: 25-26).

²⁴⁸ „Der fiktionale Diskurs ist wesentlich ein gespielter Diskurs, ein vor einer dritten Instanz inszenierter Diskurs. Die narrativen Gattungen erweisen sich so besehen als eine Komplexion des dramatischen Diskurses, indem sie die externe Situation, d.h. die Kommunikation zwischen Erzähler und Hörer, ihrerseits in die interne Situation hereinneben, so daß der externen Rezeptionssituation nunmehr eine verdoppelte interne Sprechsituation gegenübersteht. Fiktionaler Diskurs ist demnach allemal ein inszenierter Diskurs, der Rollenspiel seitens des Autors und seitens der Rezipienten voraussetzt. Diese Voraussetzung ist dabei zugleich das entscheidende Fiktionalitätskriterium.“ (Rainer Warning 1983: 193).

²⁴⁹ Fox (1985: 341) bezeichnet Unamuno, Azorín, Baroja und Machado als aus heutiger Sicht „existencialistas“. Fox macht geltend, dass die Ideengeschichte in Spanien weniger an der abstrakten Erfassung der mentalen Vorgänge interessiert war, infolge dessen die philosophische Auseinandersetzung mit dem Menschen und der Welt sehr an individuellen Fallbeispielen abgehandelt wurden, nicht aber als Konzepte verhandelt wurden. Fox bezeichnet dies als „ciencia del hombre“ (Fox 1985: 350). Als Gegenbeispiele führt Fox Voltaire und Hegel an. Dies mag auch erklären, warum bei der Verhandlung der spanischen Identität das Element des Ontologischen, des Irrationalen und des Persönlichen eine so wichtige Rolle gespielt hat.

5. Bibliographie

5.1 Primärliteratur

- Martínez Ruiz, José [Azorín]. *Diario de un enfermo*. Ed. Francisco J. Martín. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000 [1901].
- Azorín. *La voluntad*. Ed. E. Inman Fox. Madrid: Castalia, 1989 [1902].
- Azorín. *Antonio Azorín. Pequeño libro en que se habla de la vida de este pequeño señor*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998 [1903].
- Azorín. *Política y literatura. Fantasías y devaneos*. Madrid: Alianza, 1968 [1904/1920].
- Azorín. *Los pueblos. Ensayos sobre la vida provinciana*. Buenos Aires: Losada, 1940 [1904-1905].
- Azorín. *La ruta de don Quijote*. Ed. José María Martínez Cachero. Madrid: Cátedra, 1998 [1905].
- Azorín. *Castilla*. Ed. Inman Fox. Madrid: Espasa-Calpe, 2001 [1912].
- Azorín. *Lecturas españolas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1938 [1912].
- Azorín. *Los valores literarios*. Buenos Aires: Losada, 1944 [1913].
- Azorín. *Clásicos y modernos*. Buenos Aires: Losada, 1952 [1913].
- Azorín. *El paisaje de España visto por los españoles*. Madrid: Renacimiento, 1917.
- Azorín. *Paisajes y hombres de España*. Ed. Ludwig Meyn. Bielefeld, Leipzig: von Velhagen & Klasing, 1927.
- Azorín. *Blanco en azul. Cuentos*. Madrid: Espasa Calpe, 1976 [1929].
- Azorín. *Tiempos y cosas*. Zaragoza: Librería General, 1929.
- Azorín. *Visión de España*. Ed. Erly Danieri. Madrid: Espasa-Calpe, 1941.
- Azorín. *Madrid*. Buenos Aires: Losada, 1952 [1941].
- Azorín: „La tierra de Castilla“ in: Azorín. *Política y literatura. Fantasías y devaneos*. Madrid: Rafael Caro Raggio, 1920 [1904], 201-208.
- Azorín: „Las nubes“ in: Azorín. *Castilla*. Ed. Inman Fox. Madrid: Espasa Calpe, 2001a [1912], 159-164.
- Azorín: „Lazarillo de Tormes“ in: Azorín. *Castilla*. Ed. Inman Fox. Madrid: Espasa Calpe, 2001b [1912], 291-294.
- Azorín: „Sobre el ‚Quijote‘“ in: Azorín. *Los valores literarios*. Buenos Aires: Losada, 1944a [1913], 9-13.
- Azorín: „Aranjuez o la sensibilidad española“ in: Azorín. *Los valores literarios*. Buenos Aires: Losada, 1944b [1913], 226-231.
- Azorín: „Un extranjero en España“ in: Azorín. *Los valores literarios*. Buenos Aires: Losada, 1944c [1913], 236-240.
- Azorín: „El paisaje en la poesía“ in: Azorín. *Clásicos y modernos*. Buenos Aires: Losada, 1952a [1913], 74-78.
- Azorín: „La generación de 1898“ in: Azorín. *Clásicos y modernos*. Buenos Aires: Losada, 1952b [1913], 170-187.
- Azorín: „Un pueblecito“ in: Azorín. Ed. Lozano Marco, Miguel Ángel. *Obras escogidas II*. Madrid: Espasa Calpe, 1998b [1916], 1419-1486.

- Azorín: „Como una estrella errante“ in: Azorín. *Blanco en azul*. Madrid: Espasa Calpe, 1976 [1929], 141-145.
- Azorín: „El paisaje“ in: Azorín. *Madrid*. Buenos Aires: Losada 1952c [1941], 39-41.
- Azorín: „La Historia“ in: Azorín. *Madrid*. Buenos Aires: Losada 1952d [1941], 52-53.
- Azorín: „Punto esencial“ in: Azorín. *Madrid*. Buenos Aires: Losada 1952e [1941], 52-53.
- Azorín: „Salvadora de Olbena“ in: Azorín. Ed. Lozano Marco, Miguel Ángel. *Obras Escogidas I*. Madrid: Espasa, 1998a [1944], 1453-1555.
- Azorín. „La pintura de Regoyos“ in: *ABC*. 04.04.1908.
- Azorín: „La España de un pintor“ in: *ABC*. 07.04.1910.
- Azorín: „La continuidad nacional“ in: *ABC*. 21.05.1910.
- Azorín: „La realidad española“ in: *ABC*. 14.01.1911.
- Azorín: „El genio castellano“ in: *ABC*. 16.01.1912.
- Azorín. *Obras escogidas I. Novela completa*. Ed. Miguel Ángel Lozano Marco. Madrid: Espasa Calpe, 1998a.
- Azorín. *Obras escogidas II. Ensayos*. Ed. Miguel Ángel Lozano Marco. Madrid: Espasa Calpe, 1998b.
- Azorín. *Obras escogidas III. Teatro, Cuentas, Memorias, Epistolario*. Ed. Miguel Ángel Lozano Marco. Madrid: Espasa Calpe, 1998c.
- Azorín. *Obras completas I*. Ed. Ángel Cruz Rueda. Madrid: Aguilar, 1975.
- Borrow, George. *The bible in Spain*. London: J. M. Dent & Sons, 1906 [1843].
- Ford, Richard. *A hand-book for travellers in Spain and readers at home. Describing the country; cities, the natives; their manners; the antiquities, religion, legends, fine arts, literature, sports, and gastronomoy and with notices on Spanish history*. London: Centaur Press, 1966 [1845].
- Gautier, Théophile. *Voyage en Espagne. suivie de España*. Paris: Gallimard, 1981 [1843].
- Machado, Antonio. *Campos de Castilla*. Ed. Geoffrey Ribbans. Madrid: Cátedra, 2001 [1907-1917].
- Machado, Antonio. *Juan de Mairena II*. Ed. Antonio Fernández Ferrer. Madrid: Cátedra, 1998 [1936].
- Machado, Antonio. *Juan de Mairena I*. Ed. Antonio Fernández Ferrer. Madrid: Cátedra, 1999 [1936].
- Machado, Antonio. *Poesías completas*. Ed. Manuel Alvar. Madrid: Espasa-Calpe, 2006 [1978].
- Rodenbach, Georges. *Bruges-la-Morte*. Paris: Flammarion, 1978 [1892].
- Quinet, Edgar. *Mes vacances en Espagne*. Plan de la Tour: Editions D'Aujorud'hui, 1986 [1857].
- Unamuno, Miguel de. *En torno al casticismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996 [1885].
- Unamuno, Miguel de: „La vida es sueño. Reflexiones sobre la regeneración de España“ in: *La España moderna* 119. September 1898.
- Unamuno, Miguel de: „Puesta del Sol“ [1899] in: *Obras Completas I*. Madrid Escelicer, 1966, 73-76 [Revista Nueva, 15.06.1899].
- Unamuno, Miguel de: „La Flecha“ [1902] in: *Obras Completas I*. Madrid Escelicer, 1966, 57-67.

- Unamuno, Miguel de: „¿Quiénes son los intelectuales?“ in: *Nuevo Mundo*. 13.07.1905.
- Unamuno, Miguel de: „Sobre la europeización“ in: *Obras Completas* III. Madrid: Escelicer, 1968, 925-938 [*La España moderna*. 12.1906].
- Unamuno, Miguel de: „Los escritores y el pueblo“ in: *Nuevo Mundo*. 31.05.1908.
- Unamuno, Miguel de: „El sentimiento de la Naturaleza“ [1909] in: Unamuno, Miguel de *Por tierras de Portugal y de España / Andanzas y visiones españolas*. Mexico: Porrúa, 1983 [1920], 113-118.
- Unamuno, Miguel de: „El silencio de la cima“ [1911] in: Unamuno, Miguel de *Por tierras de Portugal y de España / Andanzas y visiones españolas*. Mexico: Porrúa, 1983 [1920], 130-134.
- Unamuno, Miguel de: „De arte pictórica“ in: *Obras Completas* VII. Madrid: Escelicer, 1967, 731-741 [*La nación*. 21.07.1912 und 08.08.1912].
- Unamuno, Miguel de: „La labor patriótica de Zuloaga“ in: *Obras Completas* VII. Madrid: Escelicer, 1967, 765-768 [*Hermes*. 08.1917].
- Unamuno, Miguel de: „Paisaje teresiano“ in: Unamuno, Miguel de *Por tierras de Portugal y de España / Andanzas y visiones españolas*. Mexico: Porrúa, 1983 [1920], 236-238.
- Unamuno, Miguel de: „Por las tierras del Cid“ [1931-1934] in: Unamuno, Miguel de. *Paisajes del alma*. Madrid: Alianza, 1997 [1902-1922/1944], 95-97.
- Unamuno, Miguel de: „Por el alto Duero“ [1931-1934] in: Unamuno, Miguel de. *Paisajes del alma*. Madrid: Alianza, 1997 [1902-1922/1944], 110-114.
- Unamuno, Miguel de: „En el castillo de Paradilla del Alcor“ [1931-1934] in: Unamuno, Miguel de. *Paisajes del alma*. Madrid: Alianza, 1997 [1902-1922/1944], 115-119.
- Unamuno, Miguel de: „Manzanares arriba, o las dos barajas de Dios“ [1932-1933] in: Unamuno, Miguel de. *Paisajes del alma*. Madrid: Alianza, 1997 [1902-1922/1944], 146-150.
- Unamuno, Miguel de: „País, paisaje y paisanaje“ [1933] in: Unamuno, Miguel de. *Paisajes del alma*. Madrid: Alianza, 1997 [1902-1922/1944], 181-184.
- Unamuno, Miguel de: „Castilla ante los ojos“ in: Franco, Dolores (Hrsg.). *España como preocupación*. Madrid: Guadarrama, 1960, 334-341.
- Unamuno, Miguel de: „Castilla“ in: Unamuno, Miguel de. *Poesías escogidas. Selección y prólogo de Guillermo de Torre*. Buenos Aires: Losada, 1965, 27-28.
- Unamuno, Miguel de. *Paisajes del alma*. Madrid: Alianza, 1997 [1902-1922/1944].
- Unamuno, Miguel de. *Por tierras de Portugal y de España / Andanzas y visiones españolas*. Mexico: Porrúa, 1983 [1920].
- Unamuno, Miguel de. *En torno a las artes. Del teatro, el cine, las Bellas Artes, la política y las letras*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.
- Unamuno, Miguel de. *Poesías escogidas. Selección y prólogo de Guillermo de Torre*. Buenos Aires: Losada, 1965.
- Unamuno, Miguel de. *Obras Completas* I. *Paisajes y ensayos*. Madrid: Escelicer, 1966.
- Unamuno, Miguel de. *Obras Completas* III. *Nuevos ensayos*. Madrid: Escelicer, 1968.
- Unamuno, Miguel de. *Obras Completas* VII. *Meditaciones y ensayos espirituales*. Madrid: Escelicer, 1967.
- Verhaeren, Émile; de Regoyos, Darío. *España negra*. Palma de Mallorca: Olañeta, 1983 [1899].

5.2 Sekundärliteratur

- Abbott, James. *Azorín y Francia*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1973.
- Abellán, Jose Luis (Hrsg.). *La crisis de fin de siglo. Ideología y Literatura*. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.
- Abellán, José Luis. *Historia del pensamiento español*. Madrid: Espasa-Calpe, 1996.
- Abellán, José Luis. *El 98, cien años después*. Madrid: Alderabán, 2000.
- Abril, Manuel. *De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de la pintura contemporánea desde Sorolla hasta Picasso*. Madrid: Espasa Calpe, 1935.
- Addison, Joseph: „The pleasures of the imagination“ in: *Spectator* (411). 21.06.1712.
- Aguirre, José María. *Antonio Machado. Poeta simbolista*. Madrid: Taurus, 1973.
- Albornoz, Aurora de. *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1968.
- Albornoz, Aurora de: „Paisajes imaginarios en la poesía de Antonio Machado“ in: López, Francisco (Hrsg.). *En torno a Antonio Machado*. Madrid: Júcar, 1989, 160-176.
- Alonso, Dámaso. *Cuatro poetas españoles. Garcilaso. Góngora. Maragall. Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1976.
- Alpers, Svetlana. *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Köln: Dumont, 1985.
- Altamira y Crevea, Rafael; Zabala y Lera, Pio (Hrsg.). *Historia de España y de la civilización española*. Barcelona: Gili, 1930.
- Altenhofer, Norbert; Estermann, Alfred (Hrsg.). *Europäische Romantik III. Restauration und Revolution*. Wiesbaden: AULA, 1985.
- Álvarez Junco, José: „La nación en duda“ in: Pan-Montojo, Juan (Hrsg.). *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*. Madrid: Alianza, 1998, 405-475.
- Álvar, Manuel. *Símbolos y Mitos*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas- Instituto de Filología, 1990.
- Álvaro Girón: „La ciencia y sus usos“ in: Ruiz-Manjón, Octavio; Langa, Alicia (Hrsg.). *Los significados del 98. La sociedad española en la génesis del siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999, 653-667.
- Amiel, Henri Frédéric. *Fragments d'un journal intime*. Paris: Éditions Stock, 1949 [1884].
- Amiel, Henri-Frédéric. *Journal intime*. Genf: Libraires Éditeurs, 1908 [1839-1881].
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. London, New York: Verso, 1983.
- Anderson, Benedict. *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt am Main, New York: Campus, 1986 [1983].
- Appleton, Jay. *The experience of landscape*. London, 1975.
- Aristoteles. *Kleine naturwissenschaftliche Schriften. Parva naturalia*. Ed. Eugen Dönt. Stuttgart: Reclam, 1997.
- Arnoldsson, Sverker. *La leyenda negra. Estudios sobre sus orígenes*. Göteborg: Almqvist & Wiksell, 1960.
- Arregui Zamorano, María Teresa. *Estructuras y técnicas narrativas en el cuento literario de la Generación del 98. Unamuno, Azorín y Baroja*. Pamplona: EUNSA, 1996.

- Assmann, Aleida; Assmann, Jan (Hrsg.). *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. München: Fink, 1987.
- Assmann, Aleida; Harth, Dietrich (Hrsg.). *Kultur als Lebenswelt und Monument*. Frankfurt am Main: Fischer, 1991a.
- Assmann, Aleida; Harth, Dietrich (Hrsg.). *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt am Main: Fischer, 1991b.
- Assmann, Aleida. *Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee*. Frankfurt am Main: Campus, 1993.
- Assmann, Aleida: „Das Gedächtnis der Orte“ in: *DVjs* 68 (Sonderheft). 1994a, 17-35.
- Assmann, Aleida; Assmann, Jan: „Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis“ in: Merten, Klaus; Schmidt, Siegfried J.; Weischenbert, Siegfried (Hrsg.). *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994b, 114-140.
- Assmann, Aleida: „Was sind kulturelle Texte?“ in: Poltermann, Andreas (Hrsg.). *Literaturkanon - Medienereignis - kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*. Berlin: Erich Schmidt, 1995, 232-244.
- Assmann, Aleida; Friese, Heidrun (Hrsg.). *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, 1999.
- Assmann, Aleida: „Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaft“ in: Musner, Lutz; Wunberg, Gotthart (Hrsg.). *Kulturwissenschaften. Forschung - Praxis - Positionen*. Wien: WUV-Universitätsverlag, 2002, 27-45.
- Assmann, Jan: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“ in: Assmann, Jan; Hölscher, Tonio (Hrsg.). *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, 9-19.
- Assmann, Jan; Hölscher, Tonio (Hrsg.). *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck, 1992.
- Assmann, Jan: „Zum Geleit“ in: Echterhoff, Gerald; Saar, Martin (Hrsg.). *Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*. Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft, 2002, 7-11.
- Augé, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Édition du Seuil, 1992.
- Augustinus. *De vera religione. Über die wahre Religion*. Stuttgart: Reclam, 1983 [390].
- Avila, Pablo Luis (Hrsg.). *Antonio Machado hacia Europa*. Madrid: Visor, 1993.
- Bachmann-Medick, Doris; Clifford, James (Hrsg.). *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Fischer, 1998 [1996].
- Bachmann-Medick, Doris (Hrsg.). *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*. Berlin: Erich-Schmidt-Verlag, 1997.
- Bacon, Francis. *Neues Organon*. Ed. Wolfgang Krohn. Hamburg: Meiner, 1990 [1620].

- Bahr, Herrmann: „Die Überwindung des Naturalismus“ in: Wunberg, Gotthard (Hrsg.). *Hermann Bahr. Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften*. Stuttgart 1968 [1891], 33-102.
- Bahr, Hermann. *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904*. Ed. Gotthart Wunberg. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1968.
- Balfour, Sebastian: „The Loss of Empire, Regeneracionism, and the Forging of a Myth of National Identity“ in: Graham, Helen; Labanyi, Jo (Hrsg.). *Spanish Cultural Studies. An Introduction. The Struggle for Modernity*. Oxford: Oxford University Press, 1995, 25-31.
- Balfour, Sebastian. *El fin del imperio español (1898-1923)*. Barcelona: Crítica, 1997.
- Barck, Karlheinz; Geute, Peter; Paris, Heidi; Richter, Stefan (Hrsg.). *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, 1990 [1966].
- Barck, Karlheinz. *Poesie und Imagination. Studien zu ihrer Reflexionsgeschichte zwischen Aufklärung und Moderne*. Stuttgart, Weimar: Reclam, 1993.
- Barclay, John. *Icon animorum*. 1614.
- Barnes, Trevor J.; Duncan, James S. (Hrsg.). *Writing Worlds. Discourse, text and metaphor in the representation of landscape*. London, New York: Routledge, 1992.
- Barrell, John. *The dark side of the landscape. The rural poor in English painting 1730 – 1840*. Cambridge: Cambridge UP, 1980.
- Barth, Hans. *Wahrheit und Ideologie*. Erlenbach-Zürich, Stuttgart: Eugen Rentsch, 1961.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, 1957.
- Beceiro, Carlos. *Antonio Machado, poeta de Castilla*. Valladolid: Ámbito, 1984.
- Belting, Hans (Hrsg.). *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München: Fink, 2007.
- Berding, Helmut (Hrsg.). *Mythos und Nation. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften I, 2*. Ed. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Benjamin, Walter. *Allegorien kultureller Erfahrung. Ausgewählte Schriften 1920-1940*. Leipzig: Reclam, 1984.
- Berman, Art. *Preface to modernism*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1994 [1938].
- Bermingham, Ann. *Landscape and Ideology. The English rustic tradition 1740-1860*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989.
- Bermingham, Ann; Brewer, John (Hrsg.). *The consumption of culture 1600-1800*. London, New York: Routledge, 1995.
- Bernal Muñoz, José Luis: „El paisaje en Azorín. Su elaboración y destrucción“ in: Faculté des Lettres et des Science Humaines (Hrsg.). *Actes du premier colloque international „José Martínez Ruiz (Azorín)“*. 25./26.04.1985. Pau: J&D Éditions, 1993, 293-298.
- Bernal Muñoz, José Luis: „Azorín, pintor de libros y escritor de cuadros“ in: Faculté des Lettres et des Science Humaines (Hrsg.). *Actes du troisième colloque*

- internacional „José Martínez Ruiz (Azorín)“*. 27./28./2904.1995. Pau: J&D Éditions, 1996a, 54-66.
- Bernal Muñoz, José Luis. *¿Invento o realidad? La generación española de 1898*. Valencia: Pre-Textos, 1996b.
- Bernal Muñoz, José Luis. *Tiempo, forma y color. El arte en la literatura de Azorín*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante, 2001.
- Bernecker, Walther L.. *Sozialgeschichte Spaniens im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Bhabha, Homi K.: „Signs taken for wonders“ in: *Critical Inquiry* 12. 1985, 155-65.
- Bhabha, Homi K.: „DissemiNation. Time, narrative, and the margins of the modern nation“ in: Bhabha, Homi K. (Hrsg.). *Nation and narration*. London, New York: Routledge, 1990, 291-322.
- Bhabha, Homi K. (Hrsg.). *Nation and Narration*. London, New York: Routledge, 1990.
- Birchall, Sabine. *Erinnerung und kollektive Identitäten. Zur Wahrnehmung der Kriegsvorgänge im englischen Roman der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003.
- Blaicher, Günther (Hrsg.). *Erstarrtes Denken. Studien zu Klischee, Stereotyp und Vorurteil in englischsprachiger Literatur*. Tübingen: Narr, 1987.
- Blanco Aguinaga, Carlos: „Sobre la “autenticidad” de la poesía de Machado“ in: *La Torre. Revista general de la universidad de Puerto Rico. Homenaje a Antonio Machado* 45-46. 1964, 387-408.
- Blanco Aguinaga, Carlos: „Escepticismo, paisajismo y los clásicos. ‚Azorín‘ o la mistificación de la realidad“ In: *Insula* 247. 1967, 3-5.
- Blanco Aguinaga, Carlos. *Juventud del 98*. Madrid: Siglo XXI, 1970.
- Bloch, Ernst. *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973 [1935].
- Blumenberg, Hans: „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“ in: Jauß, Hans Robert (Hrsg.). *Nachahmung und Illusion*. München: Fink, 1969, 9-27.
- Blumenberg, Hans: „»Nachahmung der Natur«“. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“ in: Blumenberg, Hans. *Wirklichkeiten, in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*. Stuttgart: Reclam, 1981, 55-103.
- Blumenberg, Hans. *Wirklichkeiten, in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*. Stuttgart: Reclam, 1981.
- Blumenberg, Hans. *Theorie der Unbegrifflichkeit*. Ed. Anselm Kaverkamp. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- Bock, Manfred: „Nation als vorgegebene oder vorgestellte Wirklichkeit?“ in: Florack, Ruth (Hrsg.). *Nation als Stereotyp. Fremdwahrnehmung und Identität in deutscher und französischer Literatur*. Tübingen: Niemeyer, 2000, 11-36.
- Boehm, Gottfried: „Das Paradigma ‚Bild‘“ in: Belting, Hans (Hrsg.). *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München: Fink, 2007, 77-82.
- Böhme, Gernot. *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Börner, Peter. „Das Bild vom anderen Land als Gegenstand literarischer Forschung“ in: *Sprache im technischen Zeitalter* 56. 1975, 313-321.
- Bohn, Volker (Hrsg.). *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

- Bonet, Laureano: „Diario de un enfermo de Azorín. El momento y la sensación“ in: Gabriele, John P. (Hrsg.). *Divergencias y unidad. Perspectivas sobre la Generación del 98 y Antonio Machado*. Madrid: Editorial Orígenes, 1990, 81-97.
- Borges, Jorge Luis. *Rose und Münze. Gedichte 1973-1977*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1994.
- Borsò, Vittoria; Krumeich, Gerd; Witte, Bernd (Hrsg.). *Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2001.
- Borsò, Vittoria: „Gedächtnis und Medialität: Die Herausforderung der Alterität. Eine medienphilosophische und medienhistorische Perspektivierung des Gedächtnisbegriffs“ in: Borsò, Vittoria; Krumeich, Gerd; Witte, Bernd (Hrsg.). *Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2001, 23-54.
- Borsò, Vittoria; Kann, Christoph. *Geschichtsdarstellung. Medien - Methoden – Strategien*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2004a.
- Borsò, Vittoria; Görling, Reinhold (Hrsg.). *Kulturelle Topographien*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2004b.
- Bourdieu, Pierre. *Sozialer Raum und »Klassen« / Leçon sur la leçon*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985 [1982].
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1966.
- Bousoño, Carlos: „Machado en la evolución interiorizadora de la poesía contemporánea entre la época romántica y el surrealismo“ in: Avila, Pablo Luis (Hrsg.). *Antonio Machado hacia Europa*. Madrid: Visor, 1993, 92-96.
- Brasas Egidio, José Carlos: „La Castilla y León de la Generación del 98 y su visión en el arte español“ in: Velarde Fuertes, Juan; de Diego García, Emilio (Hrsg.). *Castilla y León ante el 98*. León: Junta de Castilla y León, 1999, 363-379.
- Braudel, Fernand: „Histoire et sciences sociales. La Longue Durée“ in: *Annales* 13, 1958, 725-753.
- Braun, Bruce; Castree, Noel: „The construction of nature and the nature of construction“ in: Braun, Bruce; Castree, Noel (Hrsg.) *Remaking Reality. Nature at the millenium*. London: Routledge, 1998, 3-42.
- Braun Bruce; Castree, Noel (Hrsg.). *Remaking Reality. Nature at the millenium*. London: Routledge, 1998.
- Braun, Bruce: „Nature and Culture“ in: Duncan, James S.; Johnson, Nuala C.; Schein, Richard H. (Hrsg.). *A companion to cultural geography*. Malden: Blackwell Publishing Ltd., 2004, 151-179.
- Brenner, Peter J.: „Die Erfahrung der Fremde“ in: Brenner, Peter J. (Hrsg.). *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, 14-49.
- Brenner, Peter J. (Hrsg.). *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- Brenner, Peter J.. *Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*. Tübingen: Niemeyer, 1990.
- Brenner, Peter J.. *Reisen in die Neue Welt. Die Erfahrung Nordamerikas in deutschen Reise- und Auswandererberichten des 19. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer, 1991.

- Briesemeister, Dietrich: „Das Spanienbild im Wandel der Zeit“ in: Burmeister, Hans-Peter (Hrsg.). *Spanien. Die Entdeckung einer europäischen Kultur*. Rehburg-Loccum: Evangelische Akademie Loccum, 1998, 208- 229.
- Briesemeister, Dietrich. *Spanien aus deutscher Sicht. Deutsch-Spanische Kulturbeziehungen gestern und heute*. Tübingen: Niemeyer, 2004.
- Buddemeier, Heinz. *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*. München: Fink, 1970.
- Bueno, Gustavo. *España frente a Europa*. Barcelona: Alba, 1999.
- Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Bürger, Christa; Bürger, Peter; Schulte-Sasse, Jochen (Hrsg.). *Naturalismus/Ästhetizismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- Burmeister, Hans-Peter (Hrsg.). *Spanien. Die Entdeckung einer europäischen Kultur*. Rehburg-Loccum: Evangelische Akademie Loccum, 1998.
- Burwick, Frederick; Klein, Jürgen (Hrsg.). *The Romantic imagination. Literature and Art in England and Germany*. Amsterdam, Atlanta, GA: Rodopi, 1996.
- Burke, Edmund. *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Ed. Werner Strube. Hamburg: Meiner, 1980 [1757].
- Busch, Werner. *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München: Beck, 1993.
- Cacho Viu, Vicente. *La Institución Libre de Enseñanza I. Orígenes y etapa universitaria (1860-1881)*. Madrid: Rialp, 1962.
- Cacho Viu, Vicente. *Repensar el noventa y ocho*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.
- Cadalso, José. *Defensa de la nación española contra la carta persiana LXXVII de Montesquieu*. Ed. Guy Mercadier. Toulouse: Université de Toulouse, 1970 [1768].
- Calvo Serraller, Francisco. „La imagen romantica de España“ in: *Cuadernos hispanoamericanos* 332. 1978, 240-260.
- Calvo Serraller, Francisco: „Sorolla y Zuloaga: luz y sombra del drama moderno de España“ in: Calvo Serraller, Francisco. *Paisajes de luz y muerte. La pintura española del 98*. Barcelona: Tusquets, 1998a, 195-232.
- Calvo Serraller, Francisco. *Paisajes de luz y muerte. La pintura española del 98*. Barcelona: Tusquets, 1998a.
- Calvo Serraller, Francisco. *Sorrolla, Zuloaga. Dos visiones para un cambio de siglo*. Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 1998b.
- Calvo Serraller, Francisco: „El 98 y la conciencia sombría del arte español“ in: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/scclit/90252846541270596832457/p0000006.htm#I_15 [06.05.08], 1998c, 92-110.
- Cardwell, Richard A.: „Myths ancient and modern. *Modernismo frente a noventay ocho* and the search for Spain“ in: Cardwell, Richard A. (Hrsg.). *Essays in honour of Robert Brian Tate from his colleagues and pupils*. Nottingham: Nottingham University Press, 1984, 9-21.
- Cardwell, Richard A. (Hrsg.). *Essays in honour of Robert Brian Tate from his colleagues and pupils*. Nottingham: Nottingham University Press, 1984.
- Carmen Pena, María del. *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*. Madrid: Taurus Ediciones, 1998.
- Carus, Carl Gustav. *Neun Briefe über die Landschaftsmalerei. Geschrieben in den Jahren 1815 bis 1824*. Dresden, o.A..

- Casey, Edward S.. *Remembering. A phenomenological study*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- Casey, Edward. *Ortsbeschreibungen - Landschaftsmalerei und Kartographie*. München: Fink, 2006.
- Cassirer, Ernst. *Die Begriffsform im mythischen Denken*. Leipzig: B. G. Teubner, 1922.
- Cassirer, Ernst. *Philosophie der symbolischen Formen I. Die Sprache*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964 [1923].
- Cassirer, Ernst. *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit II*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971 [1924].
- Cassirer, Ernst. *Philosophie der symbolischen Formen II. Das mythische Denken*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973 [1924].
- Cassirer, Ernst. *Philosophie der symbolischen Formen III. Phänomenologie der Erkenntnis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964 [1929].
- Cassirer, Ernst: „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum“ in: Ritter, Alexander (Hrsg.). *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975 [1931], 17-35.
- Cassirer, Ernst. *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit IV. Von Hegels Tod bis zur Gegenwart (1832-1932)*. Hildesheim, New York: Georg Olms, 1973 [1950].
- Cavalli, Alessandro: „Die Rolle des Gedächtnisses in der Moderne“ in: Assmann, Aleida; Harth, Dietrich (Hrsg.). *Kultur als Lebenswelt und Monument*. Frankfurt am Main: Fischer, 1991a, 200-210.
- Castree, Noel; Braun, Bruce (Hrsg.). *Social Nature. Theory, practice, and politics*. Malden: Blackwell, 2001.
- Cerezo Galán, Pedro. *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1975.
- Cerezo Galán, Pedro: „La doble crisis, ideológica e intelectual, del 98“ in: Ruiz-Manjón, Octavio; Langa, Alicia (Hrsg.). *Los significados del 98. La sociedad española en la génesis del siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999, 603-623.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: California University Press, 1984 [1974].
- Certeau, Michel de. *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve Verlag, 1988 [1980].
- Cicero, Marcus Tullius. *De oratore II*. Ed. Karl Wilhelm Piderit und Otto Harnecker. Amsterdam: Hakkert, 1965 [55 v.Chr.].
- Ciplijauskaitė, Birutė: „Espejos cóncavos y tiempo circular“ in: Torrecilla, Jesus (Hrsg.). *La Generación del 98 frente al nuevo fin de siglo*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 2000, 15-35.
- Clark, Kenneth. *Landschaft wird Kunst*. Köln: Phaidon, 1962.
- Clark, Kenneth. *Landscape into Art*. Boston, MA: Beacon Press, 1963.
- Clark, Timothy J.. *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*. Princeton: Princeton University Press, 1999 [1984].
- Clifford, James; Marcus, George E. (Hrsg.). *Writing Culture. The poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- Cohen, Anthony P.. *The symbolic construction of community*. Chichester: Ellis Horwood Limited, 1985.

- Collingwood, Robin George. *The idea of history*. Oxford: Clarendon Press, 1946.
- Collins, Marsha S.: „Reinventing Reality. The Generation of ‘98’s Reconfiguration of Time and Space“ in: Torrecilla, Jesús (Hrsg.). *La generación del 98 frente al nuevo fin de siglo*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 2000, 36-55.
- Colorado Castellary, Arturo. *El arte en el noventay ocho*. Madrid: Celeste, 1998.
- Cook, Edward T.; Wedderburn, Alexander (Hrsg.). *The Works of John Ruskin*. London: Allen, 1903-1012.
- Cosgrove, Denis. *Social Formation and symbolic landscape*. Totowa, New Jersey: Barnes & Noble Books, 1984.
- Cosgrove, Denis; Daniels, Stephen (Hrsg.). *The iconography of landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Cosgrove, Denis: „Landscape and Landschaft“ in: *Bulletin of the German historical institute* (35), Fall 2004, 57-71.
- Costa, Joaquín: „Doble llave al sepulcro del Cid“ in: Costa, Joaquín. *Oligarquía y Caciquismo, colectivismo agrario y otros escritos*. Madrid: Alianza, 1967 [1898-1911], 169-172.
- Costa, Joaquín. *Oligarquía y Caciquismo, colectivismo agrario y otros escritos*. Madrid: Alianza, 1967 [1898-1911].
- Costa, Joaquín. *Oligarquía y Caciquismo como la forma actual de gobierno en España; urgencia y modo de cambiarla*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998 [1901-1902].
- Crary, Jonathan. *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden: Rohwolt, 1996.
- Daniels, Stephen; Cosgrove, Denis: „Introduction: iconography and landscape“ in: Cosgrove, Denis; Daniels, Stephen (Hrsg.) *The iconography of landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, 1-10.
- Daniels, Stephen. *Fields of vision. Landscape imagery and national identity in England and the United States*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- Demeritt, David: „Being constructive about nature“ in: Castree, Noel; Braun, Bruce (Hrsg.). *Social Nature. Theory, practice, and politics*. Malden: Blackwell Publishers Ltd., 2001, 22-40.
- Dethloff, Uwe (Hrsg.). *Literarische Landschaft. Naturauffassung und Naturbeschreibung zwischen 1750 und 1830*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag St. Ingbert, 1995.
- Dethloff, Uwe. *Französischer Realismus*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1997.
- Dethloff, Uwe. *Literatur und Natur - Literatur und Utopie. Beiträge zur Landschaftsdarstellung und zum utopischen Denken in der französischen Literatur*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2005.
- Devereaux, Leslie; Hillman, Roger (Hrsg.). *Fields of Vision. Essays in film studies, visual anthropology, and photography*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Diersch, Manfred. *Empiriekritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien*. Berlin: Rütten & Loening, 1977.

- Diez de Revenga, Francisco Javier: „Homenaje a Azorín“ in: Diez de Revenga, Francisco Javier (Hrsg.). *Homenaje a Azorín. Ponencias y comunicaciones* Monóvar: Instituto, 1973, 105-114.
- Diez de Revenga, Francisco Javier: „Azorín y la España del 98“ in: Diez Mediavilla, Antonio (Hrsg.). *Azorín: fin de siglos (1898-1998)*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert y Aguacilar, 1998.
- Diez Mediavilla, Antonio (Hrsg.). *Azorín: fin de siglos (1898-1998)*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert y Aguacilar, 1998.
- Dixon, Deborah P.; Jones, John Paul III: „Poststructuralism“ in: Duncan, James S.; Johnson, Nuala C.; Schein, Richard H. (Hrsg.). *A companion to cultural geography*. Malden: Blackwell Publishing Ltd., 2004, 79-107.
- Doetsch, Hermann: „Intervall“ in: Dünne, Jörg; Doetsch, Hermann; Lüdeke, Roger (Hrsg.). *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, 23-56.
- Dumas, Claude (Hrsg.). *Les Mythes et leur expression au XIXe siècle dans le monde hispanique et ibéro-américain*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1988.
- Duncan, James; Duncan, Nancy: „(Re)reading the landscape“ in: *Environment and Planning D. Society; Space* 6. 1988, 117-126.
- Duncan, James; Ley, David (Hrsg.). *Place, culture, representation*. London: Routledge, 1993.
- Duncan, James S.; Johnson, Nuala C.; Schein, Richard H. (Hrsg.). *A companion to cultural geography*. Malden: Blackwell Publishing Ltd., 2004.
- Dünne, Jörg; Doetsch, Hermann; Lüdeke, Roger (Hrsg.). *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- During, Simon. *The cultural studies reader*. London, New York: Routledge, 1993.
- Dyserinck, Hugo: „Zum Problem der ‚images‘ und ‚mirages‘ und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft“ in: *Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* 1. 1966, 107-120.
- Dyserinck, Hugo: „Komparatistische Imagologie. Zur politischen Tragweite einer europäischen Wissenschaft von der Literatur“ in: Dyserinck, Hugo; Syndram, Karl Ulrich (Hrsg.). *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bonn: Bouvier, 1988, 13-37.
- Dyserinck, Hugo; Syndram, Karl Ulrich (Hrsg.). *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bonn: Bouvier, 1988.
- Dyserinck, Hugo; Banús, Enrique; Fernández, Ángel R.; Spang, Kurt. (Hrsg.). *Europa en España - España en Europa.*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.
- Dyserinck, Hugo; Syndram, Karl Ulrich. *Komparatistik und Europaforschung. Perspektiven vergleichender Literatur- und Kulturwissenschaft*. Bonn: Bouvier, 1992.
- Eagleton, Terry. *The idea of culture*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2000.
- Eberle, Matthias. *Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*. Gießen: Anabas, 1980.

- Echterhoff, Gerald; Saar, Martin (Hrsg.). *Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*. Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft, 2002.
- Eco, Umberto. *Einführung in die Semiotik*. München: Fink, 1972.
- Eco, Umberto. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Mailand: Bompiani, 1967 [1962].
- Eco, Umberto. *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. München, Wien: Carl Hanser, 1994.
- Eimermacher, Karl (Hrsg.): *Semiotica Sovietica*. Aachen: Rader Verlag, 1986.
- Elias, Norbert. *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.
- Elias, Norbert. *Über die Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- Engel-Braunschmidt, Annelore; Fouquet, Gerhard; von Hinden, Wiebke; Schmidt, Inken (Hrsg.). *Ultima Thule*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001.
- Entrikin, J. Nicholas. *The betweenness of Place. Towards a geography of Modernity*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991.
- Erll, Astrid: „Literatur und kulturelles Gedächtnis“ in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 43, 2002, 249-276.
- Erll, Astrid. *Gedächtnisroman. Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003.
- Erll, Astrid; Gymnich, Marion; Nünning, Ansgar (Hrsg.). *Literatur - Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003.
- Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hrsg.). *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2004.
- Erll, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2005.
- Escámez, Alfonso (Hrsg.). *Paisaje y figura del 98*. Madrid: Fundación Central Hispano, 1997.
- Esrock, Ellen J.. *The reader's eye. Visual imaging as reader response*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- Esposito, Elena. *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Faculté des Lettres et des Science Humaines (Hrsg.). *Actes du premier colloque international „José Martínez Ruiz (Azorín)“*. 25./26.04.1985. Pau: J&D Éditions, 1993.
- Faculté des Lettres et des Science Humaines (Hrsg.). *Actes du troisième colloque international „José Martínez Ruiz (Azorín)“*. 27./28./29.04.1995. Pau: J&D Éditions, 1996.
- Fernández Herr, Elena. *Les origines de l'Espagne romantique. Les récits de voyage 1755-1823*. Paris: Didier, 1973.
- Ferrara, Alessandro. *Modernità e autenticità. Saggio sul pensiero sociale ed etico di J.J. Rousseau*. Rom: Armando, 1989.
- Ferraris, Maurizio. *La imaginación*. Madrid: Visor, 1999 [1996].

- Figuerro, Javier. *La España de la rabia y de la idea. Diario de 1898*. Barcelona: Plaza & Janés, 1997.
- Figuerroa y Melgar, Alfonso de. *Viajeros románticos por España*. Madrid: Sagrado Corazón, 1971.
- Fischer, Rotraut. *Reisen als Erfahrungskunst. Georg Forsters Ansichten vom Niederrhein*. Frankfurt am Main: Hain, 1990.
- Floek, Wilfried: „Die Literatur der spanischen Aufklärung“ in: Stackelberg, Jürgen von (Hrsg.). *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980, 359-390.
- Floek, Wilfried: „Das Spanienbild der französischen Aufklärer und seine Auswirkungen auf die spanische Illustration“ in: *Iberoromania* 13. 1981, 62-76.
- Floek, Wilfried: „Masson de Morvilliers Spanien-Artikel in der *Encyclopédie méthodique* und die spanische Fassung von Julián de Velasco“ in: Jüttner, Siegfried (Hrsg.). *Spanien und Europa im Zeichen der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991, 42-62.
- Florack, Ruth (Hrsg.). *Nation als Stereotyp. Fremdwahrnehmung und Identität in deutscher und französischer Literatur*. Tübingen: Max Niemeyer, 2000.
- Fluck, Winfried. *Das kulturelle Imaginäre. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790-1900*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Fludernik, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge, 1996.
- Fohrmann, Jürgen; Müller, Harro (Hrsg.). *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- Forner, Juan Pablo. *Oración apologética por la España y su mérito literario*. Madrid: Franco Dornbay, 1786.
- Foster, Stephen William. „The exotic as a symbolic system“ in: *Dialectical Anthropology* 7. 1982, 21-30.
- Foucault, Michel: „Andere Räume“ in: Barck, Karlheinz; Gente, Peter; Paris, Heidi; Richter, Stefan (Hrsg.). *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, 1990 [1966], 34-46.
- Foucault, Michel. *Dits et Écits. Michel Foucault 1954-1988 IV*. Ed. Daniel Defert und François Ewald. Paris: Gallimard, 1994.
- Foucault, Michel: „Des espaces autres“ in: Foucault, Michel. *Dits et Écits. Michel Foucault 1954-1988 IV*. Ed. Daniel Defert und François Ewald. Paris: Gallimard, 1994, 752-762.
- Fox, Inman. *La crisis intelectual del 98*. Madrid: Edicusa, 1976.
- Fox, Inman. *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*. Madrid: Espasa Calpe, 1988.
- Fox, Inman. *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Fox, Inman. „Apuntes para una teoría de la moderna imaginación literaria española“ in: Iglesias, María Carmen; Moya, Carlos; Rodríguez Zúñiga, Luis (Hrsg.). *Homenaje a José Antonio Maravall*. II. Madrid: Centro de Investigaciones sociológicas, 1985, 341-350.
- Fox, Inman. „Azorín y la nueva manera de mirar las cosas“ in: Faculté des Lettres et des Science Humaines (Hrsg.). *Actes du premier colloque international „José Martínez Ruiz (Azorín)“*. 25./26.04.1985. Pau: J&D Éditions, 1993, 299-304.

- Fox, Inman. „Spain as Castile. Nationalism and national identity“ in: Gies, David T. (Hrsg.). *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. S. 21-36.
- Franco, Dolores. *España como preocupación. Antología*. Madrid: Guadarrama, 1960.
- Franzbach, Martin. *Die Hinwendung Spaniens zu Europa. Die Generation von 1898*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988.
- Franzen, Brigitte; Krebs, Stefanie (Hrsg.). *Landschaftstheorie*. Köln: Walther König, 2005.
- Friedrich, Sabine. *Transformation der Sinne. Formen dynamischer Wahrnehmung in der modernen spanischen Großstadtlyrik*. München: Fink, 2007.
- Fuchs, Martin: „Erkenntnispraxis und die Repräsentation von Differenz“ in: Assmann, Aleida; Frieze, Heidrun (Hrsg.). *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, 105-137.
- Fusi, Juan Pablo; Niño, Antonio (Hrsg.). *Vísperas del 98. Orígenes y antecedentes de la crisis del 98*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.
- Gabriele, John P. (Hrsg.). *Divergencias y unidad. Perspectivas sobre la Generación del 98 y Antonio Machado*. Madrid: Editorial Orígenes, 1990.
- Ganivet, Ángel. *Idearium español con El porvenir de España*. Madrid: Espasa Calpe, 1990 [1887].
- García de Cortázar, Fernando. *España 1900. De 1898 a 1923*. Madrid: Sílex, 1995.
- Gates, Henry Louis (Hrsg.). *„Race“, Writing, and Difference*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Geertz, Clifford: „Deep play“ in: Geertz, Clifford. *The interpretation of cultures. Selected essays*. New York: Basic books, 1973, 412-453.
- Geertz, Clifford. *The interpretation of Cultures. Selected Essays*. New York: Basic books, 1973.
- Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. Oxford: Basil Blackwell Publisher Limited, 1983.
- Gies, David T. (Hrsg.). *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Gilpin, William. *Three Essays: on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape; to which is added a poem, on landscape painting*. London, 1792.
- Giner de los Ríos, Francisco „Paisaje“ in: *La Ilustración artística* V. 1886, 219-220.
- Girón Álvaro: „La ciencia y sus usos. Evolución y anarquismo en torno a 1898“ in: Ruiz-Manjón, Octavio; Langa, Alicia (Hrsg.). *Los significados del 98. La sociedad española en la génesis del siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999, 653-667.
- Gombrich, Ernst Hans. *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*. London: Phaidon: 1966.
- Gombrich, Ernst Hans. *Art and Illusion. A Study in the psychology of pictorial representation*. Princeton: Princeton University Press, 1969 [1960].
- Gombrich, Ernst H. *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart, Zürich: Belser, 1978.
- Gombrich, Ernst H. *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1984.

- Gómez, Santiago. *Compendio de la historia general de España*. Madrid: Rivadeneyra, 1855.
- Gorceix, Paul: „L'image pathétique de l'Espagne a travers le récit de Voyage *España Negra* d'Emile Verhaeren et de Darío de Regoyos“ in: Dyserinck, Hugo; Banús, Enrique; Fernández, Ángel R.; Spang, Kurt. (Hrsg.). *Europa en España - España en Europa*. Barcelona: Promociones y Publicaciones universitarias, 1990, 105-121.
- Gosztonyi, Alexander. *Der Raum. Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaften*. Freiburg, München: Karl Alber, 1976.
- Graham, Helen; Labanyi, Jo (Hrsg.). *Spanish Cultural Studies. An Introduction. The Struggle for Modernity*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Granell, Manuel. *Estética de Azorín*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1949.
- Granjel, Luis S.. *Retrato de Azorín*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1958.
- Granjel, Luis S.. *La generación literaria del noventa y ocho*. Salamanca: Ediciones Anaya, 1966.
- Graue, Frank. *Schönes Land - Verderbtes Volk. Das Spanienbild britischer Reisender zwischen 1750 und 1850*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1991.
- Green, Nicholas. *The spectacle of nature. Landscape and bourgeois culture in nineteenth-century France*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1990.
- Green, Nicholas: „Looking at the landscape“ in: Hirsch, Eric; O'Hanlon, Michael (Hrsg.). *The Anthropology of landscape*. Oxford: Clarendon Press, 1995, 31-42.
- Greenblatt, Stephen: „Resonanz und Staunen“ in: Greenblatt, Stephen. *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern*. Berlin: Wagenbach, 1991, 7-29.
- Greenblatt, Stephen. *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern*. Berlin: Wagenbach, 1991 [1990].
- Greenblatt, Stephen. *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*. Berlin: Klaus Wagenbach, 1994 [1991].
- Greenfield, Sumner M.. *La generación del 1898 ante España. Antología de literatura de temas nacionales y universales*. Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981.
- Gregory, Derek: „(Post)Colonialism and the Production of Nature“ in: Castree, Noel; Braun, Bruce (Hrsg.). *Social Nature. Theory, practice, and politics*. Malden: Blackwell Publishers, 2001, 84-111.
- Großklaus, Götz; Oldenmeyer, Ernst (Hrsg.). *Natur als Gegenwelt. Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur*. Karlsruhe: von Loeper, 1983.
- Großklaus, Götz. *Natur-Raum. Von der Utopie zur Simulation*. München: Iudicium, 1993.
- Großklaus, Götz. *Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Guillén, Claudio: „El hombre invisible: Literatura y paisaje“ in: Guillén, Claudio. *Múltiples Moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets, 1998, 98-176.
- Guillén, Claudio. *Múltiples Moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- Gullón, Ricardo; Rhillips Allen W.. (Hrsg.). *Antonio Machado*. Madrid: Taurus, 1973.
- Gullón, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch, 1980.

- Gullón, Ricardo. *Espacios poéticos de Antonio Machado*. Madrid: Fundación March/Cátedra, 1987.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Eine Geschichte der spanischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeiffer K. Ludwig (Hrsg.). *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Suhrkamp, 1991.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: „Kaskaden der Modernisierung“ in: Weiß, Johannes (Hrsg.). *Intervalle 1. Schriften zur Kulturforschung. Mehrdeutigkeiten der Moderne*. Kassel: Kassel UP, 1998, 18-41.
- Günzel, Stephan: „Philosophie“ in: Kessler, Fabian; Reutlinger, Christian; Maurer, Susanne; Frey, Oliver (Hrsg.). *Handbuch Sozialraum*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2005, 89-110.
- Habermas, Jürgen. *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- Halbwachs, Maurice. *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Berlin: Luchterhand, 1966 [1925].
- Halbwachs, Maurice. *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer, 1985 [1950].
- Hamann, Richard; Hermand, Jost. *Impressionismus*. Berlin: Akademie-Verlag, 1960.
- Hard, Gerhard. *Landschaft und Raum. Aufsätze zur Theorie der Geographie*. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch, 2002 [1965-1993].
- Harms, Wolfgang. *Text und Bild, Bild und Text*. Stuttgart: Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1990.
- Harth, Dietrich (Hrsg.). *Fiktion des Fremden. Erkundung kultureller Grenzen in Literatur und Publizistik*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.
- Haverkamp, Anselm; Lachmann, Renate (Hrsg.). *Memoria. Vergessen und Erinnern*. München: Fink, 1993.
- Hawley, John C. (Hrsg.). *Writing the nation. Self and country in the Post-Colonial imagination*. Amsterdam: Rodopi, 1996.
- Heffernan, James. *The Re-creation of landscape. A study of Wordsworth, Coleridge, Constable, and Turner*. Hanover: University press of New England, 1984.
- Heffernan, James, A. W. (Hrsg.). *Space, Time, Image, Sign. Essays on literature and the visual arts*. New York, Bern, Frankfurt am Main, Paris: Peter Lang, 1987.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Ästhetik I*. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1965a [1817-1829].
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Ästhetik II*. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1965b [1817-1929].
- Hein, Dieter; Schulz, Andreas (Hrsg.). *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*. München: Beck, 1996.
- Heine, Heinrich. *Reisebilder I*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1856 [1826].
- Heinrich, Heine: „Nordsee“ in: Heinrich, Heine (Hrsg.). *Reisebilder I*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1856 [1826], 1-71.

- Helbig, Jörg (Hrsg.). *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2001.
- Helsinger, Elizabeth K.. *Ruskin and the Art of the Beholder*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982.
- Henrich, Dieter; Iser, Wolfgang (Hrsg.). *Funktionen des Fiktiven*, München: Fink, 1983.
- Herder, Johann Gottfried. *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*. Nachwort von Hans-Georg Gadamer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967 [1774].
- Herrero, Javier: „Unamuno abandona la intrahistoria: la crisis de 1914“ in: Torrecilla, Jesús (Hrsg.). *La Generación del 98 frente al nuevo fin de siglo*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 2000, 117-139.
- Hess, Günter: „Panorama und Denkmal“ in: Martino, Alberto (Hrsg.). *Literatur in: der sozialen Bewegung. Aufsätze und Forschungsberichte zum 19. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1977, 130-206.
- Hillebrand, Anne-Kathrin. *Erinnerung und Raum. Friedhöfe und Museen in der Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.
- Hina, Horst. *Kastilien und Katalonien in der Kulturdiskussion. 1714-1939*. Tübingen. Niemeyer, 1978.
- Hinterhäuser, Hans (Hrsg.). *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Jahrhundertende - Jahrhundertwende II*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1976.
- Hinterhäuser, Hans. *Fin de Siècle. Gestalten und Mythen*. München: Fink, 1977.
- Hinterhäuser, Hans. *Spanien und Europa. Stimmen zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. München: DTV, 1979.
- Hirsch, Eric: „Introduction“ in: Hirsch, Eric; O'Hanlon, Michael (Hrsg.). *The Anthropology of landscape*. Oxford: Clarendon Press, 1995, 1-30.
- Hirsch, Eric; O'Hanlon, Michael (Hrsg.). *The Anthropology of landscape*, Oxford: Clarendon Press, 1995
- Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence (Hrsg.). *The invention of tradition*. New York: Cambridge University Press, 1983.
- Hobsbawm, Eric J. *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 1991.
- Hönsch, Ulrike. *Wege des Spanienbildes im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Von der schwarzen Legende zum ‚Hesperischen Zaubergarten‘*. Tübingen: Niemeyer, 2000.
- hooks, bell: „Choosing the margin as a space of radical openness“ in: hooks, bell (Hrsg.). *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston: South End Press, 1990, 145-153.
- hooks, bell. *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston: South End Press, 1990.
- Hutcheon, Linda. *A poetics of postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York, London: Routledge, 1988.
- Hutcheon, Linda. *Irony's edge. The theory and politics of irony*. London, New York: Routledge, 1995 [1994].
- Iglesias, María Carmen; Moya, Carlos; Rodríguez Zúñiga, Luis (Hrsg.). *Homenaje a José Antonio Maravall*. II. Madrid: Centro de Investigaciones sociológicas, 1985.

- Innis, Harold A. *The bias of communicaiton*. University of Toronto Press: Toronto, 2003 [1951].
- Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens*. München: Fink, 1994 [1976].
- Iser, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Iser, Wolfgang. *Theorie der Literatur. Eine Zeitperspektive*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1992.
- Jauß, Hans Robert (Hrsg.). *Nachahmung und Illusion*. München: Fink, 1969.
- Jauß, Hans Robert: „Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität“ in: Jauß, Hans Robert (Hrsg.). *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, 11-66.
- Jauß, Hans Robert: „Schlegels und Schillers Replik auf die ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘“ in: Jauß, Hans Robert (Hrsg.). *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, 67-143.
- Jauß, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- Jauß, Hans Robert: „Aisthesis und Naturerfahrung“ in: Zimmermann, Jörg (Hrsg.). *Das Naturbild des Menschen*. München: Fink, 1983, 155-182.
- Jean Paul. *Vorschule der Ästhetik*. Ed. Norbert Miller. Hamburg: Felix Meiner, 1990 [1813].
- Jeschke, Hans. „Spanien als Problem“ in: *Die Neueren Sprachen* 61. 1962, 363-374.
- Johnson, Nuala C: „Public Memory“ in: Duncan, James S.; Johnson, Nuala C.; Schein, Richard H. (Hrsg.). *A companion to cultural geography*. Malden: Blackwell Publishing Unlimited, 2004, 316-327.
- Jost, Erdmut. *Landschaftsblick und Landschaftsbild. Wahrnehmung und Ästhetik im Reisebericht 1780-1820. Sophie von La Roche - Friederike Brun - Johanna Schopenhauer*. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag, 2005.
- Juan i Tous, Pere. *Die gefesselte Hoffnung. El árbol de la ciencia von Pío Baroja und der Geist der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1989.
- Juderías, Julian. *La leyenda negra. Estudios acerca del concepto de Espana en el extranjero*. Barcelona: Araluze, 1914.
- Juliá, Santos. *Historias de las dos Españas*. Madrid: Taurus, 2004.
- Jüttner, Siegfried (Hrsg.). *Spanien und Europa im Zeichen der Aufklärung. Internationales Kolloquium an der Universität-GH Duisburg vom 8.-11. Oktober 1986*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991.
- Jurkevich, Gayana. *In pursuit of the natural sign. Azorín and the poetics of Ekphrasis*. Lewisbury: Bucknell University Press, 1999.
- Kant, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. Ed. Ingeborg Heidemann. Stuttgart: Reclam. 1966 [1781/1787].
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974 [1790].
- Kearns, James. *Symbolist landscapes. The place of painting in the poetry and criticism of Mallarmé and his Circle*. London: The Modern Humanities Research Association, 1989.
- Keller, Luzius: „Beseelte Landschaften und Landschaften der Seele“ in: Maurer, Karl; Wehle, Winfried (Hrsg.). *Romantik*. München: Fink, 1991, 325-356.

- Kern, Stephen. *The culture of time and space. 1880-1918*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- Kesser, Caroline: „Düster, anachronistisch, leidenschaftlich. Das schwarze Spanien des José Gutiérrez Solana“ in *Neue Züricher Zeitung*. 10.05.2004, <http://www.nzz.ch/2004/05/10/fe/article9K6L7.html> [04.07.08].
- Kessl, Fabian; Reutlinger, Christian; Maurer, Susanne; Frey, Oliver (Hrsg.). *Handbuch Sozialraum*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2005.
- King Arjona, Doris. „La voluntad and abulia in contemporary spanish ideology“ in: *Revue Hispanique* 74. 1928, 573-672.
- King, Anthony D. (Hrsg.). *Re-presenting the city. Ethnicity, capital and culture in the twenty-first century metropolis*. Basingstoke: Macmillan, 1996.
- King, Anthony D.: „(Post)colonial Geographies: Material and Symbolic“ in: *Historical Geography* 27. 1999, 99-118.
- King, Anthony D. (Hrsg.). *Culture, globalisation and the world system. Contemporary conditions for the representation of identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- King, Edward L.: „What is Spanish Romanticism?“ in: *Studies in Romanticism* 1.II. 1962, 1-11.
- Kleinschmidt, Erich; Pethes, Nicolas (Hrsg.). *Lektüren des Imaginären. Bildfunktion in Literatur und Kultur*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1999.
- Knaller, Susanne: „Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs“ in: Knaller, Susanne; Müller, Harro (Hrsg.). *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München: Fink, 2006, 17-35.
- Knaller, Susanne; Müller, Harro (Hrsg.). *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München: Fink, 2006.
- Knight, Richard Payne. *An analytical inquiry into the principles of taste*. Farnborough: Gregg, 1972 [1805].
- Koschorke, Albrecht. *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitungen in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Koselleck, Reinhard. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main, 1979.
- Krämer, Sybille (Hrsg.). *Medien - Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Krauss, Werner. *Spanien 1900-1965. Beitrag zu einer modernen Ideologieggeschichte*. München, Salzburg: Fink, 1972.
- Kristeva, Julia. *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. The Hague: Mouton, 1970.
- Krogh, Kevin. *The landscape poetry of Antonio Machado. A dialogical study of Campos de Castilla*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2001.
- Labbe, Jacqueline M. *Romantic Visualities. Landscape, Gender and Romanticism*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; London: Macmillan Press LTD, 1998.
- Laboratoire de Recherches en Langues et Littératures Romanes de L'Université de Pau et des Pays de l'Adour (Hrsg.). *Azorín et la Génération de 1898. IV^{ième} Colloque International*. Pau: Université de Pau, 1998.

- Laboratoire de Recherches en Langues et Littératures Romanes de L'Université de Pau et des Pays de l'Adour (Hrsg.). *Azorín et le surréalisme. V^{ième} Colloque International*. Garonne: Fédérop, 2001.
- Lacan, Jacques. *Das Seminar von Jacques Lacan XI* (1964). *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Olten, Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1978.
- Lacan, Jacques. „Le stade du miroir comme formateur de la fonction du *Je* telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique“ in: ders. *Écrits I*. Paris: Seuil, 1966, 93-100.
- Lacan, Jacques. *Écrits I*. Paris: Seuil, 1966.
- Lachmann, Renate. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Laforge, Jules: „Impressionismus“ in: *Kunst und Künstler III* (12). 1895, 504.
- Laforge, Jules. *Mélanges Posthumes. Pensées et paradoxes - Pierrot Fumiste - Notes sur la femme - L'art impressionniste - L'art en Allemagne; Présentation de Philippe Bonnefis*. Genève: Slatkine Reprints, 1979 [1903].
- Lafuente Ferrari, Enrique. *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Madrid: Revista de Occidente, 1972.
- Laín Entralgo, Pedro. *La Generación del 98*. Madrid: Espasa Calpe 1997 [1945].
- Laitenberger, Hugo. *Antonio Machado. Sein Versuch einer Selbstinterpretation in seinen apokryphen Dichterphilosophen*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1972.
- Laitenberger, Hugo: „Antonio Machado. A orillas del Duero“ in: Tietz, Manfred (Hrsg.). *Die spanische Lyrik der Moderne*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1990, 118-129.
- Langen, August. *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*. Jena: Eugen Dietrichs, 1934.
- Larra, Mariano José de. *Artículos de Costumbre*. Ed. Pedro Provencio. Madrid: EDAF, 2002 [1832-1837].
- Lavin, Irving. *Meaning in the visual arts. Views from the outside: a centennial commemoration of Erwin Panofsky (1892 - 1968)*. Princeton, NJ: Institute for Advanced Study, 1995.
- Leerssen, Joep: „Mimesis; Stereotype“ in: Leerssen, Joep; Spiering, M. (Hrsg.). *Yearbook of European Studies 4*. Amsterdam: Rodopi, 1991, 165-175.
- Leerssen, Joep; Spiering M. (Hrsg.). *Yearbook of European Studies 4*. Amsterdam: Rodopi, 1991.
- Leerssen, Joep: „Identity and self-image. German Auto-Exotism as Escape from History“ in: Dyserinck, Hugo; Syndram, Karl Ulrich (Hrsg.). *Komparatistik und Europaforschung. Perspektiven vergleichender Literatur- und Kulturwissenschaft*. Bonn: Bouvier, 1992, 117-135.
- Lefèbvre, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Editions Anthropos, 1974.
- Lehmann, Herbert: „Die Physiognomie der Landschaft“ in: *Studium Generale* 3(4/5), 1950, 182-195.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Ed. Heinrich Laube. Wien, Leipzig, Prag, o. A.
- Lévi-Stauss, Claude. *Der Blick aus der Ferne*. München: Fink, 1985.
- Lévi-Strauss, Claude. *Das wilde Denken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968.

- Lévi-Strauss, Claude; Benoist, Jean-Marie. *L'identité*. Paris: Grasset et Fasquelle, 1977.
- Lévi-Strauss, Claude; Eribon, Didier. *De près et de loin*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1988.
- Lewis, Peirce F: „Axiome zum Lesen der Landschaft“ in: Franzen, Brigitte; Krebs, Stephanie (Hrsg.). *Landschaftstheorie*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005, 154-177.
- Lichtblau, Klaus: „Die Selbstunterscheidungen der Moderne“ in: Weiß, Johannes (Hrsg.). *Intervalle 1. Schriften zur Kulturforschung. Mehrdeutigkeiten der Moderne*. Kassel: Kassel university press, 1998, 43-87.
- Link, Jürgen. *Die Struktur des literarischen Symbols. Theoretische Beiträge am Beispiel der späten Lyrik Brechts*. München: Fink, 1975.
- Link, Jürgen; Link-Heer, Ursula (Hrsg.). *Literatursoziologisches Propädeutikum*. München: Fink, 1980.
- Link, Jürgen: „Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik“ in: Fohrmann, Jürgen; Müller, Harro (Hrsg.). *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, 284-307.
- Link, Jürgen; Link-Heer, Ursula. „Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse“ in: *LiLi - Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 77. 1990, 88-99.
- Lissorgues, Yvan; Sobejano, Gonzalo (Hrsg.). *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX*, Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 1998.
- Litvak, Lilly. *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*. Madrid: Taurus, 1980.
- Litvak, Lily. *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- Livingstone, Leon: „Tiempo contra historia en las novelas de José Martínez Ruiz“ in: Livingstone, Leon (Hrsg.). *Homenaje a Rodríguez-Moruno I. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*. Madrid: Castalia, 1966, 325-338.
- Livingstone, Leon (Hrsg.). *Homenaje a Rodríguez-Moruno I. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*. Madrid: Castalia, 1966.
- Livingstone, Leon: „Self-creation and Alienation in the novels of Azorín“ in: *Journal of Spanish studies* 1. 1973, 5-43.
- Lobsien, Eckhard. *Landschaft in Texten*. Stuttgart: Metzler, 1981.
- Lobsien, Eckhard: „Bildlichkeit, Imagination, Wissen“ in: Bohn, Volker (Hrsg.). *Bildlichkeit. Beiträge zur Poetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, 89-114.
- Locke, John. *An Essay concerning human understanding*. Ed. Peter Nidditch. Oxford: Clarendon Press, 1975 [1690].
- Löw, Martina; Sturm, Gabriele: „Raumsoziologie“ in: Kessler, Fabian; Reutlinger, Christian; Maurer, Susanne; Frey, Oliver (Hrsg.). *Handbuch Sozialraum*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2005, 31-48.
- Löw, Martina; Steets, Silke; Stoetzer, Sergej. *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*. Opladen & Farmington Hills: Barbara Budrich, 2007.

- Lope, Hans-Joachim: „Der Reiz des Fremden“ in: Altenhofer, Norbert; Estermann, Alfred (Hrsg.). *Europäische Romantik III. Restauration und Revolution*. Wiesbaden: AULA, 1985, 619-648.
- López, Francisco (Hrsg.). *En torno a Antonio Machado*. Madrid: Júcar, 1989.
- López García, Pedro Ignacio. *Azorín, poeta puro*. Alicante: Instituto alicantino de Cultura Juan Gil Albert, 2005.
- López-Morillas, Juan: „Antonio Machado y la interpretación temporal de la poesía“ [1961] in: Gullón, Ricardo; Rhillips Allen W.. (Hrsg.). *Antonio Machado*. Madrid: Taurus, 1973, 251-266.
- Lotman, Jurij M.. *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink, 1972.
- Lotman, Jurij; Uspenskij, Boris: „Zum semiotischen Mechanismus der Kultur“ in: Eimermacher Karl (Hrsg.). *Semiotica Sovietica*. Aachen: Rader, 1986, 853-880.
- Lotman Yuri M. *Universe of the mind. A semiotic theory of culture*. London; New York: I. B. Tauris & Co Ltd, 2001 [1990].
- Lozano Marco, Miguel Ángel. *Imágenes del pesimismo. Literatura y Arte en España 1989-1930*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante, 2000.
- Luhmann, Niklas. *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- Luhmann, Niklas. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Luhmann, Niklas. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Lützel, Heinrich: „Vom Wesen der Landschaftsmalerei“ in: *Studium Generale* (4/5). 1950, 210-232.
- Liotard, Jean-François. *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Bremen: Impuls & Association, 1982 [1979].
- Liotard, Jean-François: „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“ in: *Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985*. Wien: Passagen, 1987, 11-31.
- Liotard, Jean-François. *Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985*. Wien: Passagen, 1987 [1986].
- Maass, Angelika. *Azorín oder der Mensch im Zeichen der Ebene. Eine Auseinandersetzung mit dem Werk Azoríns am Beispiel von La ruta de Don Quijote*. Bern: Lang, 1984.
- Machiavelli, Niccolò. *Der Fürst*. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel, 2001 [1523-1524].
- Maeztu, Ramiro de: „La visión de Zuloaga“ in: *Nuevo Mundo*. 28. 04. 1910.
- Magill, Daniela. *Literarische Reisen in die exotische Fremde*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1989.
- Mahler, Andreas: „Semiosphäre und kognitive Matrix“ in: Dünne, Jörg; Doetsch, Hermann; Lüdeke, Roger (Hrsg.). *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, 57-72.
- Maravall, José Antonio: „Azorín, idea y sentido de la microhistoria“ in: *Cuadernos hispanoamericanos* 226-227. 1968, 28-77.
- Maravall, José Antonio: „Mentalidad burguesa e idea de la Historia“ in: *Revista de Occidente* 2, 36. 1972, 250-286.

- Marhold, Hartmut. *Impressionismus in der deutschen Dichtung*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1985.
- Marquard, Odo; Stierle, Karlheinz. *Identität*. München: Fink, 1979.
- Martínez Cachero, José María. *Las novelas de Azorín*. Madrid: Insula, 1960.
- Martínez de Pisón, Eduardo. *Imagen del Paisaje. La Generación del 98 y Ortega y Gasset*. Madrid: Caja Madrid, Obra Social, 1998.
- Martínez Torrón, Diego (Hrsg.). *Con Azorín. Estudios sobre José Martínez Ruiz*. Madrid: Sial, 2005.
- Martínez Torrón, Diego: „Impresionismo y surrealismo en Azorín“ in: Martínez Torrón, Diego (Hrsg.). *Con Azorín. Estudios sobre José Martínez Ruiz*. Madrid: Sial, 2005a, 35-55.
- Martínez Torrón, Diego: „Azorín y Cervantes“ in: Martínez Torrón, Diego (Hrsg.). *Con Azorín. Estudios sobre José Martínez Ruiz*. Madrid: Sial, 2005b, 103-113.
- Martino, Alberto (Hrsg.). *Literatur in der sozialen Bewegung. Aufsätze und Forschungsberichte zum 19. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1977.
- Masson de Morvilliers, Nicolas: „Que doit-on à l'Espagne?“ in: Panckoucke, Carles Joseph (Hrsg.). *Encyclopédie méthodique. Géographie I. o.A.*, 1782, 554-468.
- Matzat, Wolfgang: „Natur und Gesellschaft bei Clarín und Galdós. Zum diskursgeschichtlichen Ort des spanischen Realismus/Naturalismus“ in: Matzat, Wolfgang (Hrsg.). *Peripherie und Dialogizität. Untersuchungen zum realistisch-naturalistischen Roman in Spanien*. Tübingen: Gunter Narr, 1995, 13-44.
- Matzat, Wolfgang (Hrsg.). *Peripherie und Dialogizität. Untersuchungen zum realistisch-naturalistischen Roman in Spanien*. Tübingen: Gunter Narr, 1995.
- Matzat, Wolfgang (Hrsg.). *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, 2007.
- Maurer, Karl; Wehle, Winfried (Hrsg.). *Romantik*. München: Fink, 1991.
- McEwan, Cheryl: „Transnationalism“ in: Duncan, James S.; Johnson, Nuala C.; Schein, Richard H. (Hrsg.). *A companion to cultural geography*. Malden: Blackwell Publishing Ltd., 2004, 499-512.
- McLuhan, Herbert Marshall. *Die innere Landschaft. Literarische Essays*. Ed. Eugene McNamara. Düsseldorf: Claassen, 1974.
- Miguel, Amando de: „Las generaciones intelectuales y el espíritu del 98“ in: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/scclit/90252846541270596832457/p0000004.htm#I_9 [06.05.08], 1998, 50-68.
- Mecke, Jochen: „Literatura española y literatura europea. Aspectos historiográficos y estéticos de una relación problemática“ in: Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hrsg.). *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1998a, 1-17.
- Mecke, Jochen: „Una estética de la diferencia. El discurso literario del 98. Efemérides para un fantasma?“ in: *Iberoamericana* 71-72. 1998b, 109-143.
- Mecke, Jochen: „Aus-Ein-Ander-Setzung. Die agonale Modernität von Miguel de Unamunos Roman *Niebla* (1914)“ in: Vietta, Silvio; Kemper, Dirk (Hrsg.). *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. München: Fink, 1998c, 395-424.

- Mecke, Jochen: „Der Prozess der Authentizität“ in: Knaller, Susanne; Müller, Harro (Hrsg.). *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München: Fink, 2006, 82-114.
- Mecke, Jochen: „Del ‚paisaje del alma‘ al ‚alma de paisaje‘“ in: Matzat, Wolfgang (Hrsg.). *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, 2007, 53-81.
- Megill, Allan. *Prophets of Extremity. Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1985.
- Meinecke, Friedrich. *Die Entstehung des Historismus*. München: Leibniz, 1946 [1936].
- Meinig, Donald W.: „The beholding Eye“ in: Meinig, Donald W. (Hrsg.). *The interpretation of ordinary landscape. Geographical Essays*. New York: Oxford University Press, 1979, 33-48.
- Meinig, Donald W. *The interpretation of ordinary landscape. Geographical Essays*. New York: Oxford University Press, 1979.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'Invisible. Suivi de notes de travail par Maurice Merleau-Ponty*. Ed. Claude Lefort. Paris: Gallimard, 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: de Gruyter, 1966.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. Ed. Claude Lefort. München: Fink, 1986.
- Merleau-Ponty, Maurice: „Von Mauss zu Claude Lévi-Strauss“ in: Métraux, Alexandre; Waldenfels Bernhard (Hrsg.). *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*. München: Fink, 1986 [1959], 13-36.
- Merten, Klaus; Schmidt, Siegfried J.; Weischenbert, Siegfried (Hrsg.). *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994.
- Métraux, Alexandre; Waldenfels, Bernhard (Hrsg.). *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*. München: Fink, 1986.
- Meyer, Rudolf W.: „Bergson in Deutschland“ in: Orth, Ernst Wolfgang (Hrsg.). *Studien zum Zeitproblem in der Philosophie des 20. Jahrhunderts*. Freiburg; München: Karl Alber, 1982, 10-64.
- Mitchell, Don. *The lie of the land. Migrant workers and the California landscape*. Minnesota: Minnesota University Press, 1996.
- Mitchell, W. J. Thomas. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1986.
- Mitchell, W. T. J.: „Ut Pictura Theoria“ in: *Critical Inquiry* 15. 1989, 348-71.
- Mitchell, W. J. Thomas: „Was ist ein: Bild?“ in: Bohn, Volker (Hrsg.). *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, 17-68.
- Mitchell, W. J. Thomas: „Imperial Landscapes“ in: Mitchell, W. J. T. (Hrsg.). *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, 1-34.
- Mitchell, W. J. Thomas (Hrsg.). *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- Mitchell, W. J. Thomas: „Gombrich and the rise of modernity“ in: Bermingham, Ann; Brewer, John (Hrsg.). *The consumption of Culture 1600-1800*. London: Routledge, 1995, 103-118.
- Molina Martínez, Miguel. *La leyenda negra*. Madrid: Nerea, 1991.

- Moreno Alonso, Manuel. *Blanco White. La obsesión de España*. Sevilla: Alfar 1998.
- Mosthaf, Franziska. *Metaphorische Intermedialität: Formen und Funktionen der Verarbeitung von Malerei im Roman. Theorie und Praxis in der englischsprachigen Erzählkunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2000.
- Musner, Lutz; Wunberg, Gotthart (Hrsg.). *Kulturwissenschaften. Forschung - Praxis - Positionen*. Wien: WUV-Universitätsverlag, 2002.
- Müller, Klaus E.; Rüsen, Jörn (Hrsg.). *Historische Sinnbildung. Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997.
- Müller-Funk, Wolfgang: „Erzählen und Erinnern. Zur Narratologie des kulturellen und kollektiven Gedächtnisses“ in: Borsò, Vittoria; Göring, Reinhold (Hrsg.). *Kulturelle Topographien*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2004b, 145-166.
- Navajas, Gonzalo. *Unamuno desde la posmodernidad. Antinomia y síntesis ontológica*. Barcelona: Promociones y publicaciones universitarias, 1992.
- Neuber, Wolfgang. *Fremde im europäischen Horizont. Zur Topik der deutschen Amerika-Reiseberichte der Frühen Neuzeit*. Berlin: Erich Schmidt, 1991.
- Neumann, Birgit: „Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerung und Identitäten“ in: Erll, Astrid. Gymnich, Marion; Nünning, Ansgar (Hrsg.). *Literatur - Erinnerung - Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003, 49-77.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (Hrsg.). *Spanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler, 1997.
- Nieto Alcaide, Víctor: „Tradición y renovación del arte de fin de siglo“ in: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/90252846541270596832457/p0000007.htm> [06.05.08], 1998, 111-131.
- Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1950 [1883-1885].
- Nietzsche, Friedrich. *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1964 [1887].
- Nietzsche, Friedrich. *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift. Vollst. Ausg. nach dem Text d. Erstausg. (Leipzig 1887)*. München: Goldmann, 1992 [1887].
- Nochlin, Linda. *The politics of vision. Essays to Nineteenth-Century Art and Society*. New York: Harper & Row, 1989.
- Noehles-Doerk, Gisela (Hrsg.). *Kunst in Spanien im Blick des Fremden. Reiseerfahrungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1996.
- Nora, Pierre (Hrsg.). *Les lieux de mémoire. La République*. Paris: Gallimard, 1984.
- Nora, Pierre (Hrsg.). *Les lieux de mémoire. La Nation*. Paris: Gallimard, 1986.
- Nora, Pierre. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Berlin: Klaus Wagenbach, 1990.
- Nora, Pierre (Hrsg.). *Les lieux de mémoire. Les Frances*. Paris: Gallimard, 1992.
- Nordau, Max. *Entartung*. Berlin: Verlag Carl Dunder, 1893.
- Norton, Edward. *Miniatura*. 1649.
- Nünning, Ansgar (Hrsg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler, 2001 [1998].

- Núñez, Diego. *La mentalidad positiva en España*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1987.
- Núñez Florencio, Rafael. *Sol y sangre. La imagen de España en el mundo*. Madrid: Espasa-Calpe, 2001.
- Oberer, Hariolf; Verheyen, Egon (Hrsg.). *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Spiess, 1998.
- Oettermann, Stephan. *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt: Syndikat, 1980.
- Olaizola, Artemis (Hrsg.). *1898 Revisión crítica*, Navarra: Caja de Ahorros de Navarra, 1998.
- Opitz, Alfred: „Das ‚innere Auge‘“ in: Thum, Bernd; Fink, Gonthier-Louis (Hrsg.). *Praxis der interkulturellen Germanistik. Forschung - Bildung - Politik*. München: Ludicum, 1993, 659-668.
- Orozco, Emilio. *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*. Madrid: Prensa Española, 1968.
- Ortega y Cantero, Nicolás. *Paisaje y excursiones. Francisco Giner, la institución de Enseñanza y la Sierra de Guadarrama*. Madrid: Caja Madrid y Raíces, 2001.
- Ortega y Gasset, José: „¿Una exposición Zuloaga?“ in: *El Imparcial*. 29.04.1910.
- Ortega y Gasset, José. *La estética de ‚El enano Gregorio, el Botero‘*. 20.10.1911 und 10. 11. 1911 in: Ortega y Gasset, José. *Obras Completas I*. Madrid: Alianza & Revista de Occidente, 1983, 536-545.
- Ortega y Gasset, José: „Arte de este mundo y del otro“ [1914] in: Ortega y Gasset, José. *Obras Completas I*. Madrid: Alianza & Revista de Occidente, 1966 [1946], 186-190.
- Ortega y Gasset, José. *Obras Completas I*. Madrid: Alianza & Revista de Occidente, 1966 [1946].
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones sobre la literatura y el arte. La manera española de ver las cosas*. Madrid: Castalia, 1988.
- Ortega y Gasset, José: „Azorín o primores de lo vulgar“ [10.11.1917] in: Ortega y Gasset, José. *Ensayos sobre la ‚Generación del 98‘ y otros escritores españoles contemporáneos*. Madrid: Alianza Editorial, 1989, 211-254.
- Ortega y Gasset, José. „Lecturas españolas“ in: Ortega y Gasset, José. *Ensayos sobre la ‚Generación del 98‘ y otros escritores españoles contemporáneos*. Madrid: Alianza Editorial, 1989, 201-208.
- Ortega y Gasset, José: *Ensayos sobre la ‚Generación del 98‘ y otros escritores españoles contemporáneos*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Orth, Ernst Wolfgang (Hrsg.). *Studien zum Zeitproblem in der Philosophie des 20. Jahrhunderts*. Freiburg, München: Karl Alber, 1982.
- Pageaux, Daniel-Henri: „Image/Imaginaire“ in: Dyserinck, Hugo; Syndram, Karl Ulrich (Hrsg.). *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bonn: Bouvier, 1991a, 367-379.
- Pageaux, Daniel-Henri: „La España de la Ilustración juzgada por la Francia de las luces“ in: Jüttner, Siegfried (Hrsg.). *Spanien und Europa im Zeichen der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991b, 197- 210.

- Pageaux, Daniel-Henri: „La peninsule iberique et l'europe“ in: Leerssen, Joep; Spiering, M. (Hrsg.). *Komparatistik und Europaforschung. Perspektiven vergleichender Literatur- und Kulturwissenschaft*. Bonn: Bouvier, 1992, 253-264.
- Palma Ruiz, Conchi; Gallego, Fátima: „Das Nationenbild Juan Valeras und Emilia Pardo Bazás“ in: Borsò, Vittoria; Krumeich, Gerd (Hrsg.). *Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen*. Stuttgart: Metzler, 2001, 99-118.
- Panckoucke, Carles Joseph (Hrsg.). *Encyclopédie méthodique. Géographie I. o.A.*, 1782.
- Pan-Montojo, Juan: „Introducción. ¿98 o fin de siglo?“ in: Pan-Montojo, Juan (Hrsg.). *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*. Madrid: Alianza, 1998, 9-30.
- Pan-Montojo, Juan (Hrsg.). *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*. Madrid: Alianza, 1998.
- Panofsky, Erwin. *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*. Köln: DuMont, 1980.
- Panofsky, Erwin. *Perspective as symbolic form*. New York: Zone Books, 1991 [1927].
- Papastergiadis, Nicos: „Ambivalence in cultural theory. Reading Homi Bhabha's Dissemi-Nation“ in: Hawley, John C. (Hrsg.). *Writing the nation. Self and country in the post-colonial imagination*. Amsterdam: Rodopi, 1996, 176-193.
- Paul, Fritz: „Stereotype - rhetorische Formeln - Emanzipationstopoi. Vorüberlegungen zu Status und Funktion von übernationalen Argumentationsmustern im Kontext der Herausbildung ‚nationaler‘ Sprachen und Literaturen“ in: Sander, Ulrike-Christine; Paul, Fritz (Hrsg.). *Muster und Funktionen kultureller Selbst- und Fremdwahrnehmung. Beiträge zur internationalen Geschichte der sprachlichen und literarischen Emanzipation*. Göttingen: Wallstein: Verlag, 2000, 39-44.
- Paulson, Ronald. *Literary Landscape. Turner and Constable*. New Haven, 1982.
- Paz, Octavio. *Die andere Zeit der Dichtung. Von der Romantik zur Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989 [1974].
- Pechlivanos, Miltos; Rieger, Stefan; Struck, Wolfgang; Weitz, Michael (Hrsg.). *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler, 1995.
- Pedregal y Cañedo, Manuel. *Estudios sobre el engrandecimiento y la decadencia de España*. Madrid: Góngora, 1878.
- Peer, Willie Van (Hrsg.). *The taming of the text. Explorations in language, literature and culture*. London, New York: Routledge, 1988.
- Peña Aniano. „La Volkerpsychologie y la visión de España en la generación del noventa y ocho“ in: *Cuadernos hispanoamericanos* 331. 1978, 82-101.
- Peña, Aniano. „Visión del paisaje en la generación del 98“ in: Fernandez Jimenez, Juan (Hrsg.). *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*. Erie: ALDEEU, 1990, 486-493.
- Pérez de Alaya, Ramón: „Zuloaga y el concepto de lo feo“ in: *Hispania*. 01.06.1914.
- Pérez López, Manuel María. *Azorín y la literatura española*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1974.
- Pethes, Nicolas. *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*. Tübingen: Niemeyer, 1999.

- Pethes, Nicolas: „Über Bilder(n) sprechen“ in: Kleinschmidt, Erich; Pethes, Nicolas (Hrsg.). *Lektüren des Imaginären. Bildfunktionen in Literatur und Kultur*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1999, 7-14.
- Piechotta, Hans Joachim; Wuthenow, Ralph-Rainer; Rothemann, Sabine (Hrsg.). *Die literarische Moderne in Europa. Erscheinungsformen literarischer Prosa um die Jahrhundertwende*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994.
- Pochat, Götz: „Images in Kunst und Kunstkritik“ in: Dyserinck, Hugo; Syndram, Karl Ulrich (Hrsg.). *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bonn: Bouvier, 1988, 187-227.
- Poltermann, Andreas (Hrsg.). *Literaturkanon - Medienereignis - kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*. Berlin: Erich Schmidt, 1995.
- Plessner, Helmuth. *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie. Gesammelte Schriften 4*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981 [1928].
- Posner, Roland: „Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe“ in: Assmann, Aleida; Harth, Dietrich (Hrsg.). *Kultur als Lebenswelt und Monument*. Frankfurt am Main: Fischer, 1991, 37-74.
- Posner, Roland; Schmauks, Dagmar: „Kultursemiotik“ in: Nünning, Ansgar (Hrsg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze-Personen-Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler, 2001 [1998], 350-351.
- Pratt, Mary Louise: „Conventions of representation. Where discourse and ideology meet“ in: Peer, Willie Van (Hrsg.). *The taming of the text. Explorations in language, literature and culture*. London, New York: Routledge, 1988, 15-33.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes. Travel writing and transculturation*. London, New York: Routledge, 1992.
- Predmore, Michael P.. *Una España joven en la poesía de Antonio Machado*. Madrid: Insula, 1981.
- Preisendanz, Wolfgang; Warning, Rainer (Hrsg.). *Das Komische*. München: Withel, 1976.
- Price, Uvedal. *Essay on the Picturesque as compared with the Sublime and the beautiful*. London: J. Robson, 1794.
- Pugh, Simon (Hrsg.). *Reading landscape. Country-city-capital*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1990.
- Pütz, Peter (Hrsg.). *Erforschung der deutschen Aufklärung*. Königstein: Athenäum, 1980.
- Quintilian, Marcus Fabius. *Ausbildung des Redners. Institutiones Oratoriae XI*. Ed. Helmut Rahn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975 [90-93].
- Rajewski, Irina. *Transmedialität*. Tübingen, Basel: Francke, 2002.
- Rand, Marguerite. *Castilla en Azorín*. Madrid: Revista de Occidente, 1956.
- Raymond, Petra. *Von der Landschaft im Kopf zur Landschaft aus Sprache. Die Romantisierung der Alpen in den Reiseschilderungen und die Literarisierung des Gebirges in der Erzählprosa der Goethezeit*. Tübingen: Max Niemeyer, 1993.

- Reckwitz, Andreas; Sievert, Holger (Hrsg.). *Interpretation, Konstruktion, Kultur. Ein Paradigmenwechsel in den Sozialwissenschaften*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1999.
- Rehder, Helmut. *Die Philosophie der unendlichen Landschaft. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Weltanschauung*. Halle, Saale: Max Niemeyer, 1932.
- Reist, Peter H. (Hrsg.). *Impressionismus. Die Erfindung der Freizeit*. Leipzig: E. A. Seemann, 1993.
- Ribbans, Geoffrey: „The unity of ‚Campos de Soria‘“ in: *Hispanic Review* 41 (1973) 285-296.
- Ricœur, Paul. *Zeit und Erzählung I. Zeit und historische Erzählung*. München: Fink, 1988 [1983].
- Ricœur, Paul. *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern- Vergessen - Verzeihen*. Göttingen: Wallstein, 1998.
- Risco, Antonio. *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*. Madrid: Alhambra, 1980.
- Risco, Antonio: „El paisaje en Azorín. Su elaboración y destrucción“ In: *Faculté des Lettres et des Science Humaines* (Hrsg.). *Actes du premier colloque international. „José Martínez Ruiz (Azorín)“*. 25./26.04.1985. Pau: J&D Editions, 1993, 283-298.
- Ritter, Joachim (Hrsg.). *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*. Münster, Westfalen: Verlag Aschendorff, 1963.
- Ritter, Alexander (Hrsg.). *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975.
- Robles Egea, Antonio: „La idea de Europa y la crítica de España en Azorín, 1898-1914“ in: *Laboratoire de Recherches en Langues et Littératures Romanes de L'Université de Pau et des Pays de l'Adour* (Hrsg.). *Azorín et la Génération de 1898. IV^{ème} Colloque International*. Pau: Université de Pau, 1998, 43-62.
- Rosario, Charles: „La realidad y Antonio Machado“ in: *La Torre. Revista general de la Universidad de Puerto Rico. Homenaje a Antonio Machado* 45-45, 1964, 369-368.
- Roters, Eberhard. *Jenseits von Arkadien. Die romantische Landschaft*. Köln: DuMont, 1995.
- Rott, Hans: „Der Wert der Wahrheit“ in: Mayer, Mathias (Hrsg.). *Kulturen der Lüge*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2003, 7-34.
- Rühe, Alex: „Ein grobmotorischer Angriff. Auch die größten Sticheleien treffen Frankreich ins Mark“ in: *Süddeutsche Zeitung* 283. 8./9. Dezember 2007, 13.
- Ruiz-Manjón, Octavio; Langa, Alicia (Hrsg.). *Los significados del 98. La sociedad española en la génesis del siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- Rutherford, Jonathan: „The Third Space. Interview with Homi Bhabha“ in: Rutherford, Jonathan. *Identity, Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990, 207-221.
- Rutherford, Jonathan. *Identity, Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990.
- Rusam, Anne Margret. *Literarische Landschaft. Naturbeschreibung zwischen Aufklärung und Moderne*. Wilhelmsfeld: Gottfried Egert Verlag, 1992.
- Rusker, Udo. *Nietzsche in der Hispania. Ein Beitrag zur hispanischen Kultur- und Geistesgeschichte*. Bern, München: Francke, 1962.

- Rutherford, Jonathan (Hrsg.). *Identity. Community, Culture, Difference*. Paris: Lawrence&Wishart, 1990.
- Said, Edward. *Culture and imperialism*. London: Vintage, 1994 [1993].
- Salaün, Serge; Serrano, Carlos (Hrsg.). *1900 en España*. Madrid: Espasa Calpe, 1991.
- Salaün, Serge: „Antonio Machado y la modernidad poética“ in: Avila, Pablo Luis (Hrsg.). *Antonio Machado hacia Europa*. Madrid: Visor, 1993, 124-137.
- Salaverría, José María. *La afirmación española. Estudios sobre el pesimismo español y los nuevos tiempos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1917.
- Salaverría, José Maria. *Instantes*. Madrid: Espasa-Calpe, 1927.
- Sancha, Antonio (Hrsg.). *Encyclopedia metódica. Geografía moderna II*. Madrid, 1792.
- Sánchez Barbudo, Antonio. *Los poemas de Antonio Machado. Los temas, el sentimiento y la expresión*. Barcelona: Lumen, 1967.
- Sánchez Barbudo, Antonio. *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*. Madrid: Guadarrama, 1968.
- Sander, Ulrike-Christine: „Einleitung“ in: Sander, Ulrike-Christine; Paul, Fritz (Hrsg.). *Muster und Funktion kultureller Selbst- und Fremdwahrnehmung. Beiträge zur internationalen Geschichte der sprachlichen und literarischen Emanzipation*. Göttingen: Wallstein: Verlag, 2000, 11-38.
- Sander, Ulrike-Christine; Paul, Fritz (Hrsg.). *Muster und Funktion kultureller Selbst- und Fremdwahrnehmung. Beiträge zur internationalen Geschichte der sprachlichen und literarischen Emanzipation*. Göttingen: Wallstein, 2000.
- Sartre, Jean-Paul. *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980 [1940].
- Sauer, Carl Ortwin: „Die Morphologie der Landschaft“ [1925] in: Franzen, Brigitte; Krebs, Stefanie (Hrsg.). *Landschaftstheorie*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005 91-107.
- Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Ed. Tullio de Mauro. Paris: Payot, 1975 [1916].
- Schäfer, Lothar: „Wandlungen des Naturbegriffs“ in: Zimmermann, Jörg (Hrsg.). *Das Naturbild des Menschen*. München: Fink, 1983, 11-44.
- Schäfer, Carmen; Storch, Wolfgang (Hrsg.). *Die Sprache der Landschaft*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 1993.
- Schahadat, Shamma: „Intertextualität“ in: Pechlivanos, Miltos; Rieger, Stefan; Struck, Wolfgang; Weitz, Michael (Hrsg.). *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler, 1995, 366-377.
- Schama, Simon. *Landscape and Memory*. New York: Vintage Books, 1996.
- Schivelbusch, Wolfgang. *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. München, Wien: Carl Hanser, 1977.
- Schmidt, Bernhard. *Spanien im Urteil spanischer Autoren. Kritische Untersuchungen zum sogenannten Spanienproblem (1609-1936)*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1975.
- Schmidt, Julian. *Bilder aus dem geistigen Leben unserer Zeit*. Leipzig: von Dunder & Humblot, 1870.
- Schmidt, Patrick: „Zwischen Medien und Topoi: Die *Lieux de mémoire* und die Medialität des kulturellen Gedächtnisses“ in: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar

- (Hrsg.). *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität*. Berlin: de Gruyter, 2004, 25-43.
- Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.). *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
- Schmidt, Siegfried J.. *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993.
- Schmidt, Siegfried J.. *Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft*. Weilerswist: Velbrück, 2000.
- Schneider, Helmut J.: „Naturerfahrung und Idylle in der deutschen Aufklärung“ in: Pütz, Peter (Hrsg.). *Erforschung der deutschen Aufklärung*. Königstein: Athenäum, 1980, 289-315.
- Schopenhauer, Arthur: „Über das Sehen und die Farben“ in: Schopenhauer Arthur. *Sämtliche Werke*. Ed. Paul Deussen. München, 1911, 1-93.
- Schröder, Nicole. *Spaces and places in motion. Spatial concepts in Contemporary American Literature*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2006.
- Schroer, Markus. *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Schulze, Hagen: „Das Europa der Nationen“ in: Bending, Helmut (Hrsg.). *Mythos und Nation. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, 65-83.
- Seel, Martin. *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Seel, Martin: „Medien der Realität und Realität der Medien“ in: Krämer, Sybille (Hrsg.) (Hrsg.). *Medien - Computer - Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, 233-268.
- Seeleman, Rosa. „The treatment of landscape in the novelists of the generation of 1898“ in: *Hispanic review* 4. 1936, 226-238.
- Segalen, Victor. *Essai sur l'Exotisme. Une esthétique du divers (Notes)*. Paris: Editions Fata Morgana, 1978 [1904-1918].
- Segalen, Victor. *Voyage au pays du réel*. Paris: Nouveau Commerce, 1980 [1924].
- Seizo, Maria Alziro (Hrsg.). *Travel Writing and cultural memory*. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Senabre, Ricardo: „La transfiguración del paisaje castellano en la poesía de Antonio Machado“ in: Velarde Fuertes, Juan; De Diego García, Emilio (Hrsg.). *Castilla y León ante el 98*. León: Junta de Castilla y León, 1999, 275-283.
- Serrano, Carlos: „Los ‚intelectuales‘ en 1900: ¿ensayo general?“ in: Salaün, Serge; Serrano, Carlos (Hrsg.). *1900 en España*. Madrid: Espasa Calpe, 1991, 85-106.
- Serrano, Carlos: „Caín por el lugar ameno. En torno a *Campos de Castilla* de Antonio Machado“ in: *Iberoamericana* 71/72, 1998a, 144-157.
- Serrano, Carlos: „Conciencia de la crisis, conciencias en crisis“ in: Pan-Montojo, Juan (Hrsg.). *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*. Madrid: Alianza, 1998b, 335-403.
- Serrano Poncela, Segundo. *El pensamiento de Unamuno*. México: Fonde de cultura económica, 1953.
- Serrano Poncela, Segundo. *Antonio Machado. Su mundo y su obra*. Buenos Aires: Losada, 1954.
- Sesé, Bernard. *Claves de Antonio Machado*. Madrid: Espasa Calpe, 1990.

- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper. *The moralists. A philosophical rhapsody. Being a recital of certain: conversations upon natural and moral subjects*. London: John Wyat, 1709.
- Simmel, Georg. *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*. Ed. Michael Landsmann. Stuttgart: Koehler, 1957 [1903].
- Simmel, Georg. *Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl*. Ed. Heinz-Jürgen Dahme und Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- Simmel, Georg. *Soziologische Ästhetik. Herausgegeben und eingeleitet* Ed. Klaus Lichtblau. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.
- Smith, Anthony D. *National Identity*. Reno, Las Vegas, London: University of Nevada Press, 1991.
- Smith, Jonathan: „The lie that blinds“ in: Duncan, James; Ley, David (Hrsg.). *Place, culture, representation*. London: Routledge, 1993, 78-92.
- Sobejano, Gonzalo. *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos, 1967.
- Sobejano, Gonzalo. „Die spanische Literatur 1898-1918“ in: Hinterhäuser, Hans (Hrsg.). *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Jahrhundertende - Jahrhundertwende II*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1976, 125-152.
- Soja, Edward. *Post-modern geographies. The resurrection of space in critical social theory*. London, New York: Verso, 1989.
- Solana, Guillermo. *El impresionismo*. Madrid: Anaya, 1991.
- Sommer, Roy: „Funktionsgeschichten. Überlegungen zur Verwendung des Funktionsbegriffs in der Literaturwissenschaft und Anregungen zu seiner terminologischen Differenzierung“ in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 41, 2000, 319-341.
- Soto, Rafael. „Azorín. Una estilística de la visión“ in: *Cuadernos hispanoamericanos* 226-227. 1968, 78-84.
- Stackelberg, Jürgen von (Hrsg.). *Europäische Aufklärung III*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980.
- Stanzel, Franz K.. *Europäer. Ein imagologischer Essay*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1998.
- Starobinski, Jean. *L'oeil vivant*. Paris: Gallimard, 1968.
- Starobinski, Jean. *Das Leben der Augen*. Berlin: Ullstein, 1984.
- Stempel, Wolf-Dieter: „Ironie als Sprechhaltung“ in: Preisendanz, Wolfgang; Warning, Rainer (Hrsg.). *Das Komische*. München: Withel, 1976, 205-235.
- Stiegler, Bernd. *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München: Fink, 2001.
- Stierle, Karlheinz: „Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten?“ in: *Poetica* 7, 1975, 345-387.
- Straub, Jürgen (Hrsg.). *Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein*. Suhrkamp, 1998.
- Straub, Jürgen: „Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs“ in: Assmann, Aleida; Friese, Heidrun (Hrsg.). *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, 73-104.

- Strzeszewski, Mary Ruth. *The writer in the landscape. Authorial Self-Representation and literary form in the landscape writings of Unamuno and Azorín*. Potomac: Scripta Humanistica, 2006.
- Sulzer, Johann Georg. *Unterredungen über die Schönheit der Natur. Faksimiledruck der Ausgabe Berlin: Haude u. Spener, 1770*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1971.
- Sulzer, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig: o.A., 1792-1794.
- Syndram, Karl Ulrich: „The aesthetics of alterity“ in: Dyserinck, Hugo; Syndram Karl Ulrich (Hrsg.). *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bonn: Bouvier, 1988a, 177-191.
- Syndram, Karl Ulrich: „Ästhetische und nationale Urteile. Zur Problematik des Verhältnisses von künstlerischem Wert und nationaler Eigenart“ in: Dyserinck, Hugo; Syndram, Karl Ulrich (Hrsg.). *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bonn: Bouvier, 1988b, 229-243.
- Taylor, Charles. *The ethics of authenticity*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- Teuber, Bernhard: „Imaginatio Borealis in einer Topographie der Kultur“ in: Annelore Engel-Braunschmidt; Gerhard Fouquet; Wiebke von Hinden; Schmidt; Inken (Hrsg.). *Ultima Thule*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001, 172-201.
- Thabe, Sabine. *Raum(de)konstruktionen. Reflexionen zu einer Philosophie des Raums*. Opladen: Leske + Budrich, 2002.
- Thrift, Nigel. *Spatial Formations*. London: Sage, 1995.
- Thum, Bernd; Fink, Gonthier-Louis (Hrsg.). *Praxis interkultureller Germanistik. Forschung - Bildung - Politik*. München: Ludicium, 1993.
- Tietz, Manfred: „Das französische Spanienbild zwischen Aufklärung und Romantik“ in: *Komparatistische Hefte. Literarische Imagologie. Formen und Funktionen nationaler Stereotypen in der Literatur* 2, 1980, 25-41.
- Tietz, Manfred (Hrsg.). *Die spanische Lyrik der Moderne*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1990.
- Till, Karen E: „Political Landscapes“ in: Duncan, James S.; Johnson, Nuala C.; Schein, Richard H. (Hrsg.). *A companion to cultural geography*. Malden: Blackwell Publishing Ltd., 2004, 437-354.
- Titzmann, Michael: „Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen“ in: Harms, Wolfgang (Hrsg.). *Text und Bild, Bild und Text*. Stuttgart: Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1990, 369-384.
- Thomae, Helga. *Französische Reisebeschreibung über Spanien im 17. Jahrhundert*. Bonn: Romanisches Seminar an der Universität Bonn, 1961.
- Tönnies, Ferdinand. *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der modernen Soziologie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963 [1887].
- Torrecilla, Jesús (Hrsg.). *La generación del 98 frente al nuevo fin de siglo*, Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 2000.
- Tschilschke, Christian von: „Discurso de la identidad y evolución literaria en el siglo XVIII español“ in: Tschilschke, Christian von; Gelz, Andreas (Hrsg.). *Literatura - Cultura - Media - Lengua. Nuevos planteamientos de la investigación del siglo XVIII en España e Hispanoamérica*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005, 27-46.

- Tschiltschke, Christian von; Gelz, Andreas (Hrsg.), *Literatura - Cultura - Media – Lengua. Nuevos planteamientos de la investigación del siglo XVIII en España e Hispanoamérica*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005.
- Tuñón de Lara, Manuel. *Antonio Machado. Poeta del pueblo*. Barcelona: Nova Terra, 1967.
- Turner, Frederick W.. *Beyond Geography. The Western spirit against the wilderness*. New York: Viking Press, 1980.
- Tusell, Javier; Martínez Novillo, Álvaro: „Paisaje y figura del 98“ in: Escámez López, Alfonso (Hrsg.). *Paisaje y figura del 98*. Madrid: Fundación Central Hispano, 1997a, 11-15.
- Tusell, Javier: „La estética de fin de siglo“ in: Escámez López, Alfonso (Hrsg.). *Paisaje y figura del 98*. Madrid: Fundación Central Hispano, 1997b, 17-74.
- Tusell, Javier: „Historia y arte en la época regeneracionista“ in: Ruiz-Manjón, Octavio; Langa, Alicia (Hrsg.). *Los significados del 98. La sociedad española en la génesis del siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999, 515-524.
- Valdivieso Rodrigo, Mercedes. *Die Generation von 1898 und die spanische Malerei*. Köln: Böhlau, 1988.
- Valverde, José María. *Antonio Machado*. Madrid: Siglo XXI, 1975.
- Varela, Javier: „El mito castellanista en la generación del 98“ in: *Claves de Razón práctica* 70, 1997, 10-16.
- Varela, Javier. *La novela de España. Los intelectuales y el problema español*. Madrid: Taurus, 1999.
- Velarde Fuertes, Juan; De Diego García, Emilio (Hrsg.). *Castilla y León ante el 98*. León: Junta de Castilla y León, 1999.
- Velasco, Julián de: „España“ in: Sancha, Antonio (Hrsg.). *Encyclopedia metódica. Geografía moderna II*. Madrid, 1792, 79-105.
- Vercellone, Federico. *Estética del siglo XIX*. Madrid: A. Machado Libros, 2004 [1999].
- Verdú de Gregorio, Joaquín. *Regeneracionismo y Generación del 98. Los universos de una crisis*. Madrid: Ednymion, 1998.
- Vila-Belda, Reyes. *Antonio Machado poeta de lo nimio. Alteración de la perspectiva*. Madrid: Visor, 2004.
- Waldenfels, Bernhard. *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Warning, Rainer: „Der inszenierte Diskurs“ in: Henrich, Dieter; Iser, Wolfgang (Hrsg.). *Funktionen des Fiktiven*. München: Fink, 1983, 183-206.
- Weich, Horst: „Der fremde Blick auf ein fernes Land“ in: Wetzels, Hermann H. (Hrsg.). *Reisen in den Mittelmeerraum*. Passau: Passavia Universitätsverlag, 1991, 129-153.
- Weinrich, Harald. *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart: Kohlhammer, 1994 [1964].
- Weinrich, Harald. *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. München: Beck, 1997.
- Weiß, Johannes (Hrsg.). *Intervalle 1. Schriften zur Kulturforschung. Mehrdeutigkeiten der Moderne*. Kassel: kassel university press, 1998.
- Weisstein, Ulrich (Hrsg.). *Literatur und bildende Kunst*. Berlin: Erich Schmidt, 1992.
- Welzer, Harald. *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München: Beck, 2002.

- Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hrsg.). *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*. Tübingen: Niemeyer, 1998.
- Werner, Ralph Michael. *Impressionismus als literarhistorischer Begriff. Untersuchung am Beispiel Arthur Schnitzlers*. Frankfurt am Main: Peter D. Lang, 1981.
- Wetzel, Hermann H. (Hrsg.). *Reisen in den Mittelmeerraum*, Passau: Passavia Universitätsverlag, 1991.
- Wetzel, Michael; Wolf, Herta (Hrsg.). *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*. München: Fink, 1994.
- White, Hayden. *Metahistory. The historical imagination in nineteenth century europe*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1973.
- White, Hayden. *Tropics of Discourse. Essays in cultural criticism*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- Wilde, Alan. *Horizons of assent. Modernism, postmodernism, and the ironic imagination*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981.
- Williams, Raymond. *The country and the city*. London: Chatto & Windus, 1973.
- Wilson, Richard. *The landscape as reaction*. London: Tate Gallery, 1982.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973 [1921].
- Wolandt, Gerd: „Kants Völkeranthropologie als Programm“ in: Dyserinck, Hugo; Syndram, Karl Ulrich (Hrsg.). *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bonn: Bouvier, 1988, 39-70.
- Wolfzettel, Friedrich. *Ce désir de vagabondage cosmopolite. Wege und Entwicklungen des französischen Reiseberichts im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1986.
- Wolfzettel, Friedrich. „Spanische Reisende in Spanien. Reisebericht und Identitätssuche seit 1890“ in: *Iberoamericana* 2-3. 1987, 4-22.
- Wolfzettel, Friedrich (Hrsg.). *Spanische Wanderungen. 1830-1930*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1991.
- Wolfzettel, Friedrich: „Vom nationalen Symbol zum literarischen Mythos der Nation. Funktionen des Don Quijote in Spanien zwischen der Romantik und der Generation con 1898“ in: Berding, Helmut (Hrsg.). *Mythos und Nation. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, S. 220-244.
- Wolfzettel, Friedrich: „Mitologización de lo propio e identidad nacional. La generación del 98 y los mitos literarios“ in: Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hrsg.). *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1998, 19-25.
- Wolfzettel, Friedrich. *Der spanische Roman von der Aufklärung bis zur frühen Moderne. Nation und Identität*. Tübingen: Francke, 1999.
- Wolfzettel, Friedrich. *Reiseberichte und mythische Struktur. Romanistische Aufsätze 1983-2003*. Wiesbaden: Franz Steiner, 2003.
- Wolfzettel, Friedrich: „Beschreiben und Wissen“ in: Wolfzettel, Friedrich (Hrsg.). *Reiseberichte und mythische Struktur. Romanistische Aufsätze 1983-2003*. Wiesbaden: Franz Steiner, 2003 [1997], 58-73.
- Wunberg, Gotthard (Hrsg.). *Hermann Bahr. Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften*. Stuttgart 1968 [1891].

- Würzbach, Natascha: „Erzählter Raum“ in: Helbig, Jörg (Hrsg.). *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2001, 105-129.
- Yates, Frances. *The art of memory*. London: Routledge, 1966.
- Ynduráin, Domingo. *Del clasicismo al 98*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- Zimmermann, Jörg: „Zur Geschichte des ästhetischen Naturbegriffs“ in: Zimmermann, Jörg (Hrsg.). *Das Naturbild des Menschen*. München: Fink, 1983, 118-154.
- Zimmermann, Jörg (Hrsg.). *Das Naturbild des Menschen*. München: Fink, 1983.
- Zubiaurre, María Teresa. *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de cultura económica, 2000.
- Zubiría, Ramón de. *La poesía de Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1966 [1959].

5.3 Internetquellen

- <http://www.raumtheorie.lmu.de/> [06.06.08].
- http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/scclit/90252846541270596832457/p00000004.htm#I_9 [06.05.08].
- <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/90252846541270596832457/p00000007.htm> [06.05.08].
- http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/scclit/90252846541270596832457/p00000006.htm#I_15 [06.05.08].
- <http://www.nzz.ch/2004/05/10/fe/article9K6L7.html> [04.07.08]